

Pegaso

Collana di studi
e testi francesi
diretta da

DANIELA DALLA VALLE e LIONELLO SOZZI

*Volume stampato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro".*

*I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a un processo di peer review
che ne attesta la validità scientifica.*

Michele Mastroianni

La Déchirure
di Henry Bauchau

*Una rappresentazione della madre:
allegoria dell'incontro e dell'elaborazione poetica*

Presentazione di
LIONELLO SOZZI



Edizioni dell'Orso

© 2013

Copyright by Edizioni dell'Orso S.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.25.23.49 - Fax 0131.25.75.67

E-mail: info@ediorso.com

<http://www.ediorso.com>

Impaginazione a cura di Francesca Cattina

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-486-7

a mia madre

Ringrazio Dario Cecchetti e Chiara Maurella per l'attenta rilettura, i suggerimenti e le stimolanti discussioni.

PRESENTAZIONE

*L'autore di questo saggio è uno studioso che ama esplorare terreni storico-culturali non sempre sufficientemente battuti o far luce su personaggi poco indagati anche se di originale e affascinante personalità. Ha puntato la sua attenzione innanzitutto sulla stagione tardo-rinascimentale, tracciando un profilo convincente di un poeta non sufficientemente studiato come Jean-Baptiste Chassignet e conducendo un'analisi serrata della sua raccolta poetica, *Le mespris de la vie et consolation contre la mort*, del 1594. Si è occupato, in seguito, dei percorsi teatrali dell'epoca barocca, in un'opera di grande originalità (Lungo i sentieri del tragico), intesa a far cogliere, nell'epoca anzidetta, i vari modi della rielaborazione teatrale dei modelli classici.*

*Ora, sposta la sua attenzione sulla letteratura del Novecento e, in particolare, su un autore come Henry Bauchau, ben noto ai letterati ma dalla fama non ancora sufficientemente diffusa; anche in questo caso, egli preferisce al saggio monografico complessivo l'analisi stringente di un'opera, *La Déchirure*, del 1966, di cui studia con estrema minuzia e vigile attenzione la genesi, la struttura, il significato. Egli evita sia il terreno meramente erudito, sia le osservazioni estetizzanti o di circoscritto interesse stilistico e si propone, invece, di sceverare, di distinguere, nella genesi dell'opera, discorso letterario, immaginario poetico, psicoanalisi ed elaborazione progressiva di una scrittura che partendo da due opere (*La Grande Muraille* e *Jean Amrouche ou la Déchirure*) tiene conto di quanto si legge nel *Journal*, per poi assestarsi nella stesura definitiva, di cui Mastroianni sottolinea la «lenta ed elaborata redazione». Merito dello studioso è di saper separare e, insieme, collegare nella sintesi diegetica tre filières tematiche: il costante ritorno alla figura della madre, il recupero dell'infanzia e dei rapporti familiari e la funzione dell'indagine psicoanalitica, il tutto risolto da un lato in un percorso evolutivo, dall'altro in una rete di simbologie. Difficile, ammette lo studioso, accedere al senso ultimo del romanzo, dato, dice il «mescolarsi, nella scrittura, di elementi autobiografici con virtuosismi poetici», dato anche, aggiunge, lo stratificarsi di linee narrative molteplici, di una complessa dinamica diegetica, di livelli tempo-*

rali diversi, di sospensioni, fratture, frammentazioni, forse di una vera e propria e volontaria «logica strutturale incoerente», di una temporalità che genera «uno stato di vertigine», una sorta di destabilizzazione. Si creano così nel romanzo e si prospettano al lettore una accattivante «mitologia intima» ed una «forte valenza simbolica del testo»: tale mitologia e tale valenza si profilano nei tre capitoli del saggio, seguiti da un'appendice testuale e relativi rispettivamente ai percorsi investigativi, ai confronti strutturali ed alle intersezioni diegetiche. Vari momenti qui si impongono all'attenzione del lettore del nostro saggio: le pagine, ad esempio, relative all'episodio di Mérence e dell'escalier bleu, episodio straordinario in cui anche altri critici hanno visto uno dei punti chiave della narrazione, oppure le pagine che lo studioso dedica alle ascendenze teologiche del testo, pagine di grande interesse, in cui egli dà prova di indubbio acume e di rara dottrina.

Alla fine, esaurito cioè il complesso terreno dell'analisi, Mastroianni si pone il problema che ogni critico dovrebbe affrontare dopo aver esaminato il testo che ha inteso studiare: perché Bauchau ha scritto la Déchirure? Qui Mastroianni non esita a proporre un'ipotesi che, a noi pare, nessuno studioso aveva formulato sinora. Se centrale nel libro è il ruolo della madre, centrale sembra essere anche un senso di culpabilité dell'autore nei confronti, appunto, della madre, il senso di una tormentata autocolpevolezza di cui occorre, ovviamente, cercare le cause, e di cui Mastroianni propone un'interpretazione che a noi sembra del tutto convincente, e questo alla luce dell'insolita capacità di esegesi di cui dà prova. Giungeremmo persino a dire che egli sa adeguarsi a un modello di analisi che serra il testo da vicino e in un certo senso non gli dà tregua, un'analisi attenta ad ogni sfumatura e ad ogni allusione, prudente nelle conclusioni, audace nelle proposte: c'è da augurarsi che tale metodologia Mastroianni sappia, un giorno, ricondurre ad una formulazione teorica, utile ad altri studiosi, ed esemplare.

Lionello Sozzi

INTRODUZIONE

Potrebbero essere molteplici le prospettive di indagine per sviluppare analisi e ricerche su *La Déchirure*. Soprattutto se si considera, da un lato, la scarsa attenzione accordata finora a questo romanzo e, dall'altro, il frammentarsi delle diverse argomentazioni che alimentano, intrecciate, la narrazione. Così pure, se si considera il ritmo serrato di questa scrittura che, progressivamente, cresce sul filo di dinamiche diegetiche, il cui nucleo argomentativo ha origine dalla trasposizione della vita di Henry Bauchau nell'elaborazione poetica, a partire dall'infanzia, dalle relazioni familiari, dal legame con la madre, fino a quei remoti spazi temporali rivisti nella maturità, alla luce della psicanalisi. Spazi che si fanno eventi di un'esperienza esistenziale di *déchirure* interiore¹.

L'intero romanzo poggia su un nucleo contenutistico bipartito, il quale, come abbiamo avuto già modo di rilevare², nasce dal connubio imprescindibile che, dialogicamente, salda il laboratorio di Bauchau con la sua vita³. Ne deriva una com-

¹ Sul periodo di crisi dell'autore, cfr. almeno H. BAUCHAU, *Les années difficiles. Journal (1972-1983)*, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2009 (d'ora in poi si adotterà la sigla AD) e ID., *Dialogue avec les montagnes. Journal du Régiment Noir (1968-1971)*, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2011 (d'ora in poi si adotterà la sigla DM).

² M. MASTROIANNI, *Simmetrie e intertestualità teoretiche. Henry Bauchau fra dinamiche di elaborazione poetica e stilemi teologici*, «Studi Francesi», 155 (maggio-agosto 2008), pp. 336-359, in particolare pp. 336-350.

³ Per una comprensione dei nessi fra vita e opera, nessi che generano i principi estetici dell'atelier bauchaliano, e soprattutto a proposito del ruolo che l'esperienza esistenziale riveste negli scritti dell'autore, cfr. G. DUCHENNE – V. DUJARDIN – M. WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, Bruxelles, Le Cri édition, 2008. Cfr. anche *La guerre. Entretien d'Henry Bauchau avec Myriam Watthee-Delmotte (mai 2001)*, in AA.VV., *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, dossier constitué par M. Watthee-Delmotte, Louvain-la-Neuve, Bruylant – Academia s.a., 2002, pp. 49-53; M. WATTHEE-DELMOTTE, *Le poids des guerres, ibid.*, pp. 22-23. Di recente, M. WATTHEE-DELMOTTE (*Henry Bauchau. Sous l'éclat de la Sibylle*, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2013) ha insistito sul rapporto vita/opera in Bauchau, rapporto che diventa sempre più rilevante per un'interpretazione il più possibile corretta e coe-

plessità argomentativa di natura anche autoreferenziale, presente nella *Déchirure*, nella poesia, nel teatro, nei romanzi, nelle novelle e negli scritti autobiografici dell'autore. Si delineano, in tal senso, partendo anche solo da questa esigua serie di osservazioni generiche, itinerari investigativi eterogenei, i cui fondamenti, però, ci sembra debbano essere radicati all'interno del tessuto contenutistico personale, su cui poggia l'intero romanzo. Non è una casualità, infatti, il trasferimento della vita nell'opera. Tanto meno si tratta di un'operazione involontaria. Bauchau, l'8 febbraio 1960, in una pagina del diario, scritto in parallelo alla *Déchirure*, pone l'accento sulla necessità di saldare l'opera in fieri alla propria esperienza esistenziale. Il legame necessario di cui egli parla è inquadrato all'interno di una precisa determinazione temporale, funzionale alla pubblicazione, che si vorrebbe immediata:

[...] Pour commencer, il faut que je précise mon objectif. Si je prends une période de vie trop vaste, je n'arriverai pas à faire une première œuvre publiable dans un certain délai. *C'est pourtant ce que je dois faire pour conserver la liaison de l'œuvre et de la vie. Ma vie a besoin de l'aide d'œuvres nouvelles et portées au jour.* Le mouvement par lequel j'entame le roman et celui par lequel j'écris le poème⁴ sont le même. C'est le retour vers le passé pour le voir réalisé, reconstruit dans une vision nouvelle [...]⁵.

Le numerose difficoltà del trascorso, cui l'autore volge lo sguardo per innestarsi, attraverso la narrazione, la materia del futuro romanzo, che darà luogo a una rappresentazione simbolica dell'evenemenziale – quindi a una rivisitazione del tempo e del fenomenico, vissuto nel passato («c'est le retour vers le passé pour le voir réalisé, reconstruit dans une vision nouvelle») –, insieme all'incapacità di affrontare le questioni stringenti della sua vita⁶, spingono Bauchau all'incontro

rente dell'opera dell'autore. Per un approccio più generalistico rispetto alla vita di Bauchau e ai suoi scritti, rimandiamo al numero speciale *Henry Bauchau. Inédits, correspondances, hommages*, «Approches», 152 (décembre 2012), pp. 33-273.

⁴ Si tratta, molto probabilmente, della lunga lirica che porta come titolo *L'Escalier bleu*, composta contemporaneamente al romanzo. La stessa intitolazione sarà usata per la raccolta di poesie, redatte fra il 1958 e il 1963 (cfr. H. BAUCHAU, *Poésie complète*, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2009, pp. 63-102), mentre, all'interno della *Déchirure*, questa stessa intitolazione assume il valore simbolico di una scala, che ricorda giochi e paure, sperimentati nel periodo dell'infanzia. Si tratta, dunque, di una metafora di vita, ma al tempo stesso di un'immagine ricorrente negli scritti dell'autore. Cfr., su questo aspetto, nella *Déchirure*, le seguenti sezioni: *La Grande Muraille*, *La nuit* e *La couleur violette*.

⁵ Cfr. H. BAUCHAU, *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965)*, Le Méjan (Arles), Actes Sud («Coll. Babel», n° 684), 2005, pp. 33-34 (il corsivo è nostro. D'ora in poi si adotterà la sigla GM).

⁶ A questo proposito cfr., almeno per le informazioni e i precisi riferimenti storici, supportati da materiale e da documenti inediti, G. DUCHENNE – V. DUJARDIN – M. WATTHEE-DELMOT-

e, progressivamente, alle sedute di psicanalisi con Blanche Reverchon Jouve⁷. Si tratta di una figura di rilievo, non solo per quanto riguarda la maturazione dell'autore, ma anche, come noto, per le importanti implicazioni professionali che tale incontro finirà per determinare:

Dans l'après guerre, Henry Bauchau disparaît de l'histoire belge pour n'y réapparaître qu'en 1958, dans une rubrique autre que celle des enjeux politiques et, en quelque sorte, par la bande: au titre d'écrivain belge résidant en Suisse et publié en France, chez Gallimard. Henry Bauchau quitte en effet la Belgique au sortir de la guerre, et si ce n'est pas un exil imposé, il est motivé par la volonté de se reconstruire autrement et ailleurs. Car Bauchau constate l'échec et le déni de son action; il en est profondément humilié. Comme l'Œdipe de la légende thébaine, il se voit accusé d'avoir fait exactement ce qu'il cherchait à éviter, puisque sa démarche patriotique dans les VT [gruppo di resistenza formato nel 1940, dopo la capitolazione del Belgio al potere tedesco] est commentée en termes de compromission avec l'ennemi: on lui reproche sa fréquentation trop patiente de l'Occupant. La stupeur est telle que, bien qu'avocat de profession, il reste bouche bée devant le procès que lui fait la Commission constituée de militaires et d'anciens prisonniers de guerre. Et c'est pour lui une double déconvenue: non seulement il n'a «tenu» que 18 jours lors de la campagne armée, mais il n'est pas arrivé non plus à se défendre par les mots. Il va en appel, peaufinant sa plaidoirie, mais le juge, grand-père d'un jeune Volontaire, estime que l'affaire est claire et lève la sentence avant même de l'avoir entendu. Henry Bauchau en tire une frustration énorme, qui s'aggrave encore lorsqu'il reçoit une lettre du Ministère de la Défense nationale qui lui demande de présenter ses démissions en tant qu'officier, malgré les conclusions de la Commission d'Appel. Ces éléments, auxquels s'ajoutent un peu plus tard la mesure vexatoire de sa réintégration dans l'armée, dont il avait demandé à être définitivement retiré, au titre de sergent, achèvent de l'écœurer. «N'importe où, hors de Thèbes!» dira Œdipe dans le roman éponyme; Bauchau qui subit ces épreuves est étreint par la même lassitude. Il se sent en profond désarroi: désillusionné par l'armée en laquelle il vouait une telle admiration, attristé par ce que sont devenus ses maîtres d'autrefois qui ont durci leur position comme Raymond De Becker, ou qui se sont trompés comme le chanoine Leclercq, déçu

TE, *Configurations historiques*, in ID., *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle etc.*, cit., pp. 13-124.

⁷ A proposito dell'importanza di Blanche Reverchon, nelle vesti di psicanalista, di amica e di moglie di Pierre Jean Jouve, figura anch'essa di rilievo nella vita di Henry Bauchau, rimandiamo a H. BAUCHAU, *Pierre et Blanche. Souvenirs sur Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon*, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2012; B. BONHOMME, *La présence mythique de Blanche dans la création d'Henry Bauchau*, «Nu(e)», 35 (mars 2007), pp. 185-197. Per un raffronto relativo a Henry Bauchau e Pierre Jean Jouve, cfr. l'importante volume di M. WATTHEE-DELMOTTE – J. POIRIER (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau: les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon («Écritures»), 2006.

en profondeur par le roi. Toutes ces blessures se trouvent envenimées encore par un tiraillement sentimental entre son épouse, Mary Kosireff, qui lui a donné trois enfants, et l'amour qu'il éprouve pour Laure Henin-Tirtiaux (qui deviendra sa seconde épouse). Lui qui s'imaginait un homme d'action et de décision, fait pour imprimer de sa marque le cours de l'Histoire, se sent incapable de diriger son existence. Il se pose la question des formes insidieuses de la trahison: celle que ses compatriotes lui infligent, celle qu'il peut causer lui-même sans le vouloir. Il découvre l'ambivalence, l'échec, l'irrévocable. Il choisit donc de s'éloigner de ses cadres d'origine, qui ne lui ont valu que le malheur. Sur le plan matériel, il s'éloigne de sa patrie: il s'installe d'abord dans la capitale française pour y travailler dans l'édition, puis en 1951, il quitte Paris pour la Suisse où il relève le défi d'une nouvelle vie: il fonde l'Institut Montesano, un collège pour jeunes filles, en majorité Américaines, situé à Gstaad. [...] Equilibre fragile toutefois: en 1972, suite à la crise du dollar, il se voit contraint à la fermeture de l'école et revient à Paris, où on lui propose un travail comme psychotérapeute dans un hôpital de jour pour adolescents en difficulté. Il s'installe finalement dans la capitale française comme analyste, en continuant à s'occuper de jeunes psychotiques. C'est donc la France et la Suisse qui lui offrent ses chances. La Belgique n'interviendra que plus tard, pour l'accueillir en tant qu'un de ses écrivains majeurs, à qui elle offrira de nombreux Prix [...] En fait, le véritable exil d'Henry Bauchau est moins territorial qu'intérieur: dès 1946, il entreprend une cure analytique auprès de Blanche Reverchon, l'une des premières traductrices de Freud en France et l'épouse du poète Pierre Jean Jouve. Il espère trouver dans la psychanalyse un soulagement à son mal-être. Il va y trouver bien plus que cela: la cure va accentuer son arrachement douloureux à toutes ses attaches d'autrefois; elle va aussi, dans un mouvement proprement apocalyptique, révéler ce qui était caché, car c'est dans ce cadre précisément qu'apparaît sa vocation littéraire, que son analyste lui présente comme «le levier» de son analyse. Henry Bauchau, sur l'encouragement de Blanche Reverchon qu'il appelle «la Sibylle», s'autorise à regarder la vie autrement et à «habiter le monde en poète» [...] ⁸.

L'incontro con Blanche Reverchon sarà fondamentale per portare alla luce il desiderio inconscio, ma latente – emerso attraverso la psicanalisi – di abbandonare sia un passato doloroso, sia un presente insoddisfacente, in modo da consentire all'autore di collocarsi in una nuova dimensione esistenziale. Cosa che si compirà attraverso la scrittura.

Proprio dal cambiamento, operato per il tramite dell'*écriture*, assunta come nuova forma e possibilità di vita, liberata grazie agli alternati meccanismi di ascolto e dialogo della psicanalisi, nasce *La Déchirure*. È questo il primo roman-

⁸ Cfr. G. DUCHENNE – V. DUJARDIN – M. WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle etc.*, cit., pp. 125-128.

zo⁹ di Bauchau che, seppur accompagnato da tensioni e aspettative¹⁰ – rispetto al desiderio di riconoscimento critico – giungerà alla pubblicazione senza quel gradimento o conferma da parte di un pubblico, la cui attenzione solo un'efficace risonanza mediatica avrebbe potuto sollecitare¹¹. Psicanalisi, scrittura, cambiamento e maturazione si fondono in Bauchau, fino a generare un solido asse di sperimentazione elaborativa, quindi di costruzione e di strutturazione di un immaginario poetico, da cui parte anche *La Déchirure*. In realtà, da questo asse strutturale, da questo immaginario e da quelle che sono parte delle prime fondamenta di un'estetica precisa¹², prende avvio tutta la produzione dell'autore. Fra l'altro, richiami e intersezioni narrative o ermeneutiche *tout court*, danno luogo a casi anche frequenti d'intertestualità all'interno di vari scritti di Bauchau¹³. Non è un caso che *La Déchirure*, proprio in virtù del consolidamento fra discorso letterario, immaginario poetico, psicanalisi ed elaborazioni progressive di scrittura e di versioni che si configurano come un esercizio incessante su progetti letterari tesi alla rappresentazione di un universo interiore, porta in sé alcune delle dinamiche inconscie già in atto nelle sedute psicanalitiche degli anni cinquanta con Blanche. Sedute che danno poi avvio a quel processo di ricupero della memoria e dell'an-

⁹ La prima opera pubblicata è una raccolta di composizioni poetiche, composte fra il 1950 e il 1957, dal titolo *Géologie* (Paris, Gallimard, 1958), ristampata in H. BAUCHAU, *Poésie complète*, cit., pp. 9-62.

¹⁰ Sul desiderio di riconoscimenti letterari e di riconoscimenti anche da parte del pubblico, soprattutto in questo delicato periodo esistenziale, si possono leggere alcuni passaggi, in *AD*, alle seguenti date: 23 luglio 1972, p. 39; 28 aprile 1974, pp. 149-150; 25 marzo 1975, p. 192; 21 aprile 1975, pp. 197-198; 14 maggio 1975, p. 203; 7 gennaio 1976, p. 226; 7 settembre 1977, p. 287.

¹¹ La speranza disattesa e la disillusione sono tali da segnare profondamente l'autore. Si tratta di una sofferenza il cui ricordo e amarezza restano in Bauchau ancora molto tempo dopo la pubblicazione della *Déchirure*. Infatti, il 21 giugno 1972, egli scrive: «[...] J'ai été plus attristé que je ne m'y attendais par le silence, jusqu'ici total, de la presse française sur mon livre. J'avais espéré que quelque chose de l'intérêt rencontré en Belgique se manifesterait en France. Rien. Je vais aller à Paris deux, trois jours au début de la semaine prochaine pour voir ce qu'il est possible de faire. Je m'étais préparé intérieurement à affronter le mur de silence, il a été malgré cela ressenti aussi cruellement qu'à la sortie de *La Déchirure*. Ariane m'a dit il y a deux jours au téléphone que le livre pourtant se vendait très bien, que Claude Roy le lui avait dit et qu'un grand libraire le lui avait confirmé. Cela semblerait un miracle, ce qui me fait constater que mon esprit endolori n'est pas ouvert à l'espoir d'un bonheur. Ce qui se passe pour Montesano en est pourtant bien un». (cfr. *AD*, p. 30). Sempre sul silenzio intorno al romanzo cfr., in *AD*, quanto l'autore dice il 5 marzo 1972, p. 14, e ciò che egli annota, in *DM*, alla data 3 giugno 1971, p. 284. Per informazioni, relative invece ad altri episodi della *Déchirure*, cfr., in *AD*, le annotazioni del 28 febbraio 1973, p. 68 e quelle dell'8 marzo 1973, pp. 69-70.

¹² Ricordiamo che Bauchau, oltre a una serie di scritti degli anni trenta/quaranta, nel 1958 è già autore di una prima raccolta di poemi, dal titolo *Géologie* (cfr. *supra*, nota 9).

¹³ A questo proposito cfr., per esempio, M. MASTROIANNI, *Un écrit inédit d'Henry Bauchau: la 'traduction' d'une idée préliminaire pour Oedipe sur la route, Henry Bauchau en traduction*, «Revue Internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute», 4 (2011-2012), pp. 130-146.

tica memoria evenemenziale, che diventerà materia argomentativa della *Déchirure*. Così, il ricupero di una serie di importanti frammenti del vissuto, attraverso quegli itinerari memoriali che dal passato conducono al presente della scrittura del romanzo, assurge a evento chiarificatore di un percorso esistenziale, da cui, volutamente, Bauchau pare prendere le giuste distanze, di certo dovute al tempo trascorso. Il ricupero assurge anche a momento culminante della rimemorazione, sia dell'incontro con Blanche, sia della psicanalisi di quegli anni (1947-1950)¹⁴, sia degli episodi legati anzitutto all'infanzia, di cui Bauchau parla nel romanzo. Tale ricupero, di un incontro, di una psicanalisi e di uno spazio esistenziale, delimitato cronologicamente («il faut que je précise mon objectif. Si prends une période de vie trop vaste, je n'arriverai pas à faire une première œuvre publishable dans un certain délai»), diventa nucleo germinale di questa elaborazione poetica. Una elaborazione che si salda con i meccanismi della rimemorazione, dunque con quei ricordi capaci di lasciare emergere, nel presente dell'autore, e nel tessuto poetico della *Déchirure*, il passato, i rapporti parentali e alcuni momenti di un'epoca remota, frazionata, nella memoria, dall'*écoulement* del tempo.

Così, il lento riaffiorare di tali rapporti ed eventi, negli spazi dell'inconscio, e in seguito alle sedute psicanalitiche – rapporti ed eventi, rivisitati dal ricordo, nel presente della *Déchirure* – oscilla, nella narrazione, fra il tempo trascorso, l'attualità dell'atto di scrittura presente e la tensione verso il futuro. Sottesa a tali dinamiche elaborative e di memorialistica, è la figura della madre.

La figura materna diventa, pertanto, punto di contatto e di innervamento strutturale di una materia contenutistica variamente stratificata, rielaborata dopo una prima versione¹⁵, e costruita su piani narrativi diversi. Proprio l'insieme comples-

¹⁴ Nel numero monografico, *Le temps du créateur*, «Revue Internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute», 5 (2013), pp. 219-220 (*Henry Bauchau. Repères biographiques*), è offerto un aggiornamento della cronologia essenziale dell'autore. In questa cronologia, rispetto ai *Repères bio-bibliographiques* dell'edizione della *Déchirure* qui utilizzata (H. BAUCHAU, *La Déchirure*, Paris, Gallimard, 1966¹. L'edizione a cui facciamo riferimento è quella rivista e corretta dall'autore, ripubblicata a Bruxelles, Labor, 1998³. D'ora in poi si adotterà la sigla D), e divulgata fino a questo momento, si riportavano come periodo della prima psicanalisi presso Blanche Reverchon, le date 1946-1951. Date ora corrette, come riportato, in 1947-1950.

¹⁵ Come vedremo, e come si può desumere dai numerosi *journaux* che Bauchau scrive, principalmente per accompagnare le opere in fase di ideazione e redazione, l'autore passa attraverso momenti diversi di scrittura della *Déchirure*. L'impulso a variare e ad ampliare, per certi versi di natura costrittiva, è – come illustrato in questo lavoro – offerto dall'amico Jean Amrouche. Impulso in seguito al quale Bauchau rivede e riscrive la prima versione del romanzo. Del resto, il costante ripensamento dei suoi scritti, soprattutto delle prime redazioni, è nell'autore pratica frequente, che ha assunto un vera e propria configurazione all'interno del suo laboratorio compositivo, tanto che potrebbe essere considerata tecnica consolidata. Non solo. Il cambiamento e il ripensamento si accompagnano, in molti casi, ad un atteggiamento critico dell'autore circa i suoi scritti: talvolta, invece, i mutamenti sono dovuti a una particolare inclinazione dell'autore alla ripresa dei suoi testi, per introdurre variazioni che possono derivare da riflessioni ulteriori, nella direzione, tanto dell'addizione

sivo della *Déchirure*, costituito da stratificazioni diegetiche plurime, ma coerenti, è retto dalla presenza del personaggio della madre e dal mondo di relazioni infantili dell'autore. La convergenza dei racconti, nel cuore del romanzo (quello appunto della madre, della sua malattia, della sua morte e dell'infanzia dell'autore), non solo ne rende possibile l'unità di fondo, ma permette allo studioso, seppure con una certa difficoltà, di tentare una risalita verso il senso dell'opera. Una risalita che, nell'atto esegetico attraverso cui si tenta appunto la ricostruzione di un senso possibile, si imbatte contro una fitta simbologia che permea l'intero romanzo, tanto da ostacolarne – in certi casi – la ricezione, in prospettiva semantica e critica¹⁶.

Ora, la stratificazione multipla dei livelli discorsivi e dei piani narrativi che si mescolano all'interno della *Déchirure*, ma pur sempre secondo una condensazione organica e unitaria delle molteplici narrazioni che la animano, renderebbe leciti – come dicevamo in apertura – differenti tentativi di analisi, strutturabili alla luce di possibili, quanto diversificate prospettive critiche. Queste, peraltro, avrebbero il merito di stabilire, all'interno dell'opera complessiva di Bauchau, la giusta collocazione di questo romanzo, trascurato dalla critica più recente¹⁷ e, fondamentalmente, ignorato al momento della pubblicazione. La possibilità di analizzare da più prospettive le architetture diverse che costruiscono i racconti, nel racconto della *Déchirure*, legittima le scelte possibili di ricerca e – riteniamo – il punto di focalizzazione primo (infanzia e psicanalisi) che questo lavoro intende indagare, come i punti di focalizzazione seconda (madre, rapporto filiale e ambiente familiare), da cui prendono avvio le analisi successive del presente studio. Punti, questi, di focalizzazione investigativa, relativamente a un possibile e, come sottolineato, non solo unico potenziale percorso di indagine.

quanto dell'omissione. Variazioni tali da piegare questi stessi testi a continui esercizi di metaletteratura. Su questo aspetto cfr. M. MASTROIANNI, *Un écrit inédit d'Henry Bauchau etc.*, cit. e ID., *Henry Bauchau teorico: riflessioni metaletterarie tra scrittura poetica, sogno e psicanalisi*, dans P. BRUNEL-PH. DESAN-A. REY-J. PRUVOST (dir.), *«De l'Orotre et de l'Aventure»*. *Langue, littérature, francophonie. Hommage à Giovanni Dotoli*, Paris, Hermann (in corso di stampa).

¹⁶ L'autore non ha certo intenzione di fare dell'ermetismo la cifra delle sue opere. Tuttavia, nonostante *La Déchirure* non si ponga come opera volutamente costruita sull'inaccessibilità del senso, si edifica anche su alcune immagini o sull'evocazione di oggetti che assurgono a simbologia, talvolta incerta.

¹⁷ A parte l'importante articolo di M. QUAGHEBEUR (*Le tournant de La Déchirure*, in AA.VV., *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*. «Colloque de Cerisy-la-Salle, 21-31 juillet 2001. Actes publiés sous la direction de M. Quaghebeur», Bruxelles, Archives et Musées de la Littérature, 2003, pp. 86-138) e le monografie di R. LEFORT (*L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Paris, Champion, 2007) e di É. AKONGA EDUMBE (*De la déchirure à la réhabilitation: l'itinéraire littéraire d'Henry Bauchau*, Bruxelles, Peter Lang, 2011), monografie che non trattano però in modo specifico della *Déchirure*, a tutt'oggi non sono stati pubblicati su questo romanzo studi più ampi rispetto agli articoli che segnaliamo nella bibliografia finale.

Dunque, se la nostra scelta ruota, qui, intorno al mondo dell'infanzia di Bauchau e agli affetti che nascono, a partire da questo periodo, essa tiene anche conto di quegli itinerari congiunti all'infanzia, che si saldano intorno alla figura della madre, testimoniando del lento procedere di Bauchau verso una vita e una carriera di scrittore di rilievo. Ora, se la scelta di indagine può essere giustificata dall'interesse che questi nuclei tematici, di natura anche autobiografica, rivestono nella vita e nel laboratorio bauchaliano, questa stessa indagine riteniamo possa informare e introdurre a una fenomenologia intimistica, irradiata da un 'centro' di evenemenzialità esistenziale e poetica, che assurge a spazio ideologico di una elaborazione e a luogo ermeneutico sull'infanzia, sulla psicanalisi e sul legame del narratore con la madre. La narrazione gravita intorno alla figura materna che si intreccia con una diegesi polifonica, ove quello che sembra fatto privato trova una sua precisa collocazione. In questo senso, e da questa prospettiva di ricerca, ci sembra possibile sostenere che fra le allegorie del Novecento francese, quella della madre¹⁸ – personaggio narrativo, luogo esegetico, metafora dell'esperienza umana – assume una netta configurazione estetica anche nella *Déchirure*. Tale romanzo è accompagnato da due scritti autobiografici (1: *La Grande Muraille*; 2: *Jean Amrouche ou la Déchirure*)¹⁹, esplicativi di alcuni degli spaccati narrativi di natura autoreferenziale, intorno ai quali l'opera in oggetto è costruita. L'intrecciarsi di almeno tre diversi livelli di narrazione – meglio di due narrazioni esterne al romanzo e di una narrazione all'interno di esso (quella sulla madre), che ricomponi le fila apparentemente frammentate del discorso –, riteniamo renda necessaria un'indagine che, nel nostro caso, e come sottolineato, comincerà dalla messa in luce delle relazioni che intercorrono nella *Déchirure* fra recupero dell'infanzia e rilettura di essa, per il tramite della psicanalisi. Un'analisi che poi passerà alla trattazione del personaggio/tema della madre, senza che ciò escluda la 'filosofia', né l'autoriflessione o l'autoanalisi elaborate dall'autore rispetto alla genesi narrativa, tematica e simbolica dell'opera.

¹⁸ Su questo argomento, rimandiamo a: *La rappresentazione della madre nella letteratura francese del Novecento*, «Studi Francesi», 165 (settembre-dicembre 2011), numero monografico, a cura di D. Cecchetti e M. Mastroianni. In particolare, per il tema della madre in Bauchau, cfr. M. MASTROIANNI, *Appunti su La Déchirure di Henry Bauchau: memoria dell'infanzia, figura materna e psicanalisi*, *ibid.*, pp. 579-588.

¹⁹ Anche per lo studio dell'autobiografismo in Bauchau, converrà consultare alcuni testi teorici di base sul problema: cfr. PH. LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Éditions A. Colin («coll. U2»), 1971; ID., *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996 (nouv. édition augmentée); J. LECARME – É. LECARME-TABONE, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 2004²; *L'autobiografia nel Novecento: crisi di un modello?*, «Studi Francesi», 137 (maggio-agosto 2002), numero monografico a cura di L. Sozzi; A. PIZZORUSSO, *Ai margini dell'autobiografia. Studi francesi*, Bologna, Il Mulino, 1986; J.-PH. MIRAUX, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, 2012³.

La convergenza dei due scritti sopra menzionati, all'interno del nucleo ideologico ed esegetico della *Déchirure*, ci spinge a un'analisi parallela e intertestuale, a proposito di una scrittura che certamente fa della madre un *locus* di innervamento contenutistico del romanzo, ma che al tempo stesso gioca su piani diversi. Ci riferiamo al piano dei vari racconti fusi nella *Déchirure* e a quelli sulla *Déchirure*, esterni al romanzo. In quest'ultimo caso, i piani narrativi esterni ci sembrano di particolare interesse, anche perché essi testimoniano di una riflessione, da parte di Bauchau, sulle tematiche evidenziate. Riflessione che va al di là della pubblicazione di questo romanzo, nel 1966. Inoltre, i tre scritti (*La Grande Muraille*, *Jean Amrouche ou la Déchirure* e *La Déchirure*), su cui è costruito il nostro percorso analitico, si saldano – come abbiamo in parte rilevato – attraverso un triplice registro ermeneutico: il primo costruito intorno alla figura della madre, il secondo intorno ai ricordi dell'infanzia e ad alcuni momenti capitali di essa, il terzo intorno alla rievocazione delle sedute di analisi, condotte da Blanche Reverchon.

Così, se madre, infanzia, psicanalisi e scrittura, legate dall'autore in un rapporto di necessaria interdipendenza, sono *loci* fondanti di un'ermeneutica e di una costruzione narrativa a più piani, allo stesso modo – ci sembra – non si può parlare di trattazione del tema della madre nella *Déchirure* senza tentare un percorso di analisi congiunto (degli scritti intorno al romanzo e del romanzo stesso), che abbia come centro di indagine la *Déchirure*. Questa operazione di letture intrecciate ci pare debba però essere costruita stabilendo un nesso forte di connessione con alcuni passaggi del diario che accompagna l'elaborazione del romanzo in questione. Per questa ragione, il presente lavoro prende il suo avvio dai tre scritti sopra menzionati e che qui ancora ricordiamo: 1) *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965)*²⁰; 2) *Jean Amrouche ou la Déchirure*²¹; 3) *La Déchirure*, ma, in prima battuta, dal *journal* della *Déchirure*. Peraltro, questi scritti si prestano a indagini ulteriori sulla simbologia²² intorno all'infanzia e alla figura della madre.

²⁰ Cfr. *supra*, nota 5, p. 8.

²¹ Testo pubblicato in H. BAUCHAU, *L'Écriture à l'écoute*, essais réunis et présentés par I. Gabolde, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2000, pp. 51-77 (d'ora in poi, per l'articolo citato si adotterà la sigla JAD. Si adotterà invece per *L'Écriture à l'écoute* la sigla EE).

²² Usiamo la nozione di simbolo e di romanzo-simbolo, applicata alla *Déchirure*, facendo riferimento a semantismi simbolici all'interno di questo testo, cui direttamente o indirettamente rimandano immagini, o parole evocative di immagini, che sempre attingono dal tessuto significante l'esistenza dell'autore (cfr. *infra*, le *conclusioni* di questo studio). Si tratta, in genere, di semantismi che si fanno interpretazione di messaggi impliciti, i quali possono o potrebbero essere recepiti in prospettiva ideologica, solo attraverso quelle chiavi interpretative che i dati biografici dell'autore offrono o che l'autore stesso consegna al lettore. Simboli dunque che racchiudono all'interno della loro stessa natura metaletteraria i segni di quella realtà e di quella fenomenologia bauchaliane, di cui portano traccia e a cui rimandano. La comprensione di tali simboli è possibile solo grazie a quell'apertura verso un senso, a cui si giunge per il tramite delle informazioni che Bauchau offre all'interno dei suoi scritti. Informazioni (ed anche analisi elaborate dall'autore) che sono disseminate lungo la nar-

Madre che, al di là della *Déchirure*, riveste un ruolo centrale nell'elaborazione poetica dell'autore.

Prima di procedere con le analisi degli scritti individuati, precisiamo che il secondo dei testi citati ha visto tre pubblicazioni successive. La prima, del 1973, ha avuto come sede editoriale la rivista «Études Freudiennes»²³, la seconda il volumetto *L'Écriture et la Circonstance*²⁴, del 1988, la terza il volume collettaneo *L'Écriture à l'écoute*, del 2000, che raccoglie dodici interventi dell'autore su questioni di elaborazione poetica. Questo volume collettaneo mette insieme interventi che hanno, quasi tutti, una precedente collocazione editoriale. È poi interessante rilevare come – sempre a proposito di *Jean Amrouche ou la Déchirure* –, nel passaggio dalla prima versione del 1973, alla seconda del 1988, Bauchau modifichi il titolo del suo intervento da *Jean Amrouche ou la Déchirure* a *La déchirure*. È inoltre significativo che una copia di questa stessa versione del 1973, contenuta nelle Archives et Musée de la Littérature di Bruxelles²⁵, riporti alcune annotazioni autografe dell'autore, che corregge il titolo originario in *Jean Amrouche et la Déchirure*, modificando per la seconda volta l'intitolazione di partenza²⁶.

razione della *Déchirure*, tanto da poter essere considerate, nella prospettiva del lettore, come vere e proprie glosse del pensiero e dell'immaginario dell'autore. Usiamo poi la nozione di allegoria, nella sua applicazione ai testi di Bauchau in genere, e alla *Déchirure* in particolare, per designare invece questo o quel semantismo di cui si fa portatore il discorso poetico, qualora questo stesso sfrutti parole evocative di immagini, che diventeranno il luogo di rappresentazione della realtà vissuta dall'autore. Immagini al cui semantismo il lettore giunge attraverso un processo di discernimento testuale, i cui indizi, per la comprensione stessa, sono contenuti all'interno del contesto e del tessuto narrativo, di fronte al quale il lettore si trova ad agire, e con il quale si trova a confrontarsi. Per quanto concerne *La Déchirure*, egli necessita di un aiuto alla lettura: un aiuto che nasca dall'identificazione di elementi giustificativi della scrittura di Bauchau. In effetti, questa seconda tipologia di narrazione, a cui sono legati i meccanismi di ricezione testuale, a differenza della prima, non impedisce a priori al lettore di cogliere il senso della narrazione o di seguirne i dinamismi diegetici. Mentre ci sembra che nel primo caso, i meccanismi di scrittura che governano il pensiero simbolico di Bauchau resterebbero irrimediabilmente ermetici, qualora venissero meno quegli indizi d'autore che, pertanto, si impongono in tutta la loro necessaria funzione testuale, nella direzione della ricezione della pagina scritta.

²³ Cfr. il numero 7-8 (avril 1973), pp. 193-202.

²⁴ Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain UCL («Chaire de Poétique 2»), 1988¹, pp. 19-40 (essendo le due edizioni esattamente identiche, l'edizione da cui citiamo è quella del 1992². D'ora in poi si adotterà la sigla EC).

²⁵ Desidero ringraziare il direttore delle Archives di Bruxelles, Marc Quaghebeur, che ha voluto farmi omaggio di una copia di questo importante documento. Ringrazio, inoltre, Marc Quaghebeur per avermi fornito materiale bibliografico sulla *Déchirure*, senza del quale la bibliografia specifica su questo romanzo, qui offerta, non sarebbe stata completa.

²⁶ Sempre nelle Archives et Musée de la Littérature di Bruxelles sono conservati i manoscritti dell'articolo in questione. Per informazioni sul legame fra Jean Amrouche e Henry Bauchau cfr. M. WATTHEE – DELMOTTE – S. LAGHOUATI – I. VANQUAETHEN, *Henry Bauchau. La parole précaire*, Bruxelles, Édition de La Maison d'à côté, 2009, pp. 51-53; pp. 77-78 e pp. 80-85. Cfr. an-

Desta interesse, al di là dei singoli ritocchi formali qui menzionati, il tipo di variazione strutturale che chiude la parte finale della seconda versione di questo articolo di Bauchau, rispetto alla terza versione. Infatti, la riflessione conclusiva della terza redazione di questo scritto, pubblicata in *L'Écriture à l'écoute*²⁷, muta rispetto a quella della seconda versione apparsa in *L'Écriture et la Circonstance*²⁸. Tale diversità, pur non trasformando la portata concettuale del testo in questione, nel suo slittamento editoriale, è stata di certo determinata dal cambiamento di pubblico, per il quale il discorso fu concepito in origine. È chiaro che, se il testo della seconda edizione fu letto nell'ottobre del 1987, per ottenere la Chaire de Poétique (Faculté de Philosophie et Lettres), presso l'Université Catholique de Louvain, e quindi per un certo tipo di pubblico, lo stesso testo, consegnato all'edizione del 2000, l'ultima per intenderci, è stato pensato invece, probabilmente con i relativi rimaneggiamenti a cui abbiamo fatto cenno, per una ricezione idealmente più vasta, sicuramente per un pubblico meno specialistico, di certo mosso da interessi non esclusivamente scientifico-accademici. La fruizione testuale diventa quindi, e in questo caso specifico più che mai, determinante, in termini di ricezione possibile, di varianti formali o lievemente contenutistiche, o ancora strutturali che, pur non stravolgendo, come dicevamo, la natura semantica delle versioni contenute nelle successive edizioni, è significativa di un'attitudine ermeneutica, di un procedere nell'elaborazione testuale e di una riflessione che implica il ripiegamento attento dell'autore sui propri scritti e, implicitamente, su se stesso. Ripiegamento che, talvolta, assurge a luogo di ripensamento di questi stessi elaborati, anche se le variazioni apportate toccano le sfere di un cambiamento testuale minimalistico, nel nostro caso, per lo più formale.

Apriamo quindi il discorso sulla *Déchirure*, sul filo di un contrappunto testuale che poggia sull'indagine degli scritti sopra menzionati. Scritti su cui Bauchau edifica una complessa rete narrativa, la quale si costruisce come vera e propria sintassi narratologica intessuta di un autobiografismo e di un'ermeneutica, anche di natura autoreferenziale che, insieme, connotano le numerose narrazioni, nel romanzo e intorno ad esso, ricuperando quei percorsi revisionistico-strutturali, e personali, che segnano la lenta ed elaborata redazione della *Déchirure*.

che CH. ELEFANTE, *Henry Bauchau et Jean El Mouhoub Amrouche: histoire d'une amitié poétique*, in AA.VV., *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance* «Actes du Colloque International de Metz publiés sous la direction de P. Halen, R. Michel et M. Michel (6-8 novembre 2002)», Berne, Peter Lang, («Recherches en littérature et spiritualité», n° 7), 2004, pp. 41-62; B. CHIKHI, *Jean Amrouche, l'intellectuel fantaisiste*, «Balises», 1-2 (2001-2002), pp. 151-165; H. BAUCHAU, *Des instruments spirituels*, in *EE*, pp. 75-77.

²⁷ Cfr. *JAD*, pp. 72-73.

²⁸ Cfr. *La déchirure*, in *EC*, pp. 19-40. In particolare, per i cambiamenti cui si è fatto riferimento, cfr. le pp. 37-40.

CAPITOLO I

PERCORSI INVESTIGATIVI: ELABORAZIONE, TEMPO E NARRAZIONE

1. Ripercorriamo i filoni narrativi principali della *Déchirure* attraverso una ricostruzione della diegesi – per quanto non esaustiva e solo introduttiva –, sotto un profilo strutturale, tematico e ideologico. Dalla messa in rilievo delle parti nodali che costituiscono il tessuto narrativo del romanzo, offerte qui di seguito sotto forma di riassunto ragionato, emerge una complessità di costruzione, difficilmente restituibile al lettore in tutte le sue parti. Infatti, la *fabula* della *Déchirure*, non solo si intreccia con il piano biografico dell'autore, ma si sviluppa anche su un piano narrativo, in cui la dimensione del conscio, dell'inconscio e del sogno si fondono in un annodarsi di strutture narrative, alternate fra passato, presente e futuro, che non sempre possono essere ricomposte nella loro interezza o coerenza. Del resto già Régis Lefort pone l'accento sulla condensazione di elementi non solo prettamente narratologici da cui questo romanzo nasce, e ne evidenzia l'articolazione composita intrinseca. Lo studioso, infatti, rileva quanto segue:

nous sommes donc en présence d'un récit complexe dont les diverses strates temporelles, dans le va-et-vient de l'une à l'autre, gênent le lecteur. Différentes techniques permettent de procéder à la suture du texte. L'auteur emploie l'analogie, l'association d'idées ou le glissement: par exemple au début du roman le mot «pression» qui désigne une tension interne permet de passer du premier jour de l'agonie de la mère à la pression que le narrateur éprouvait, enfant, après la visite chez les grands-parents, le dimanche soir sur le quai de la gare; les narrations secondes dans le cabinet de la psychanalyste permettent également d'évoquer le temps de l'enfance et revenir ensuite au temps de la narration première. L'auteur utilise encore le rêve qui condense les temporalités, ou bien fait une annonce directe [...] et l'on passe à une scène de l'enfance¹.

Anche queste osservazioni di Lefort, ci sembrano richiamare l'attenzione sulla complessità della *Déchirure*. Ci pare quindi tanto più opportuno, come dicevamo,

¹ Cfr. R. LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, cit., p. 40.

offrire uno schema chiarificatore di quegli episodi centrali al romanzo, che si saldano l'un l'altro attraverso una tecnica di scrittura complessa, perché costruita su più livelli. Si tratta di una tecnica diegetica che, peraltro, fa dell'autobiografismo un luogo privilegiato di composizione a intarsio. Di un tipo cioè di scrittura che segue la via della pianificazione autobiografica, per indurre l'autore alla riflessione sul proprio vissuto e alla costruzione, per singoli mosaici da ricomporre, di un'autorappresentazione che serva come spazio di un'esegesi personale, ma anche come luogo di una rilettura di quello che Myriam Watthee-Delmotte definisce *mythe personnel* di Henry Bauchau².

Evidentemente, non è possibile tracciare la soglia entro la quale dire dove finisce la realtà o la verità raccontate e il limite oltre il quale comincia, invece, la finzione letteraria. Ora, se è vero che questi limiti sono condivisi dalle diverse tipologie di scrittura autobiografica, è anche vero che la scrittura di Bauchau lega, nella *Déchirure*, episodi che da un lato richiamano le tecniche dell'autobiografia, dall'altro quelle di una narrazione che slitta verso altri generi. Di fatto, alla costruzione della pagina di stampo autobiografico, si alterna, spesso, la pagina diaristica³ o di natura vagamente teorico-simbolica. In questo modo, all'interno del romanzo, si creano percorsi narrativi singolari che, pur concorrendo alla costruzione unitaria del *récit* nei *récits* (o dei *récits* nel *récit* della madre), crea asimmetrie stilistiche sul piano del racconto che, tuttavia, nella loro coerenza, danno luogo a una cifra di scrittura originale.

Lo schema dei capitoli della *Déchirure*, che qui offriamo, ma poi, soprattutto, il riassunto ragionato delle sei macro unità temporali del romanzo, tiene conto, da una parte, delle linee narrative principali di ciascuna delle sottosezioni della *Déchirure*, dall'altra, della relazione che ognuna di esse intrattiene con le tematiche e i nodi ideologici che qui si indagano. Così, figura della madre, rappresentazione di essa, relazione con il figlio, mondo dell'infanzia ecc., diventano momenti cardine per la schematizzazione del romanzo, ma anche *loci* ideologici portanti, individuati attraverso la repertorizzazione tematica, riportata in appendice al presente studio. L'impianto del libro riprende il modello di quei *livres de deuil* che rappresentano la categoria più significativa del genere letterario novecentesco dei *livres des mères*. Soprattutto ripropone il racconto degli ultimi giorni di vita della madre (nel nostro caso sei giorni), racconto costruito come grande rimemorazione. Negli stessi anni (1964) è pubblicato il volume, *Une mort très douce*, che Simone de Beauvoir, all'interno della sua produzione memorialistica, consacra alla malattia e alla morte della madre. Anche in questo caso, la descrizione dei tre mesi di vicinanza alla morente si intreccia con un recupero del passato, che fa da

² Su questo aspetto, cfr. M. WATTHE-DELMOTTE, *L'affleurement d'un mythe personnel chez Henry Bauchau*, in *Le temps du créateur*, cit., pp. 151-164.

³ A questo proposito cfr. *infra*, le conclusioni.

controcanto alla storia della madre, quale è rievocata nei *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Non possiamo dire se il romanzo di Simone de Beauvoir sia stato letto da Bauchau, e se ne abbia influenzato *La Déchirure*, data alle stampe due anni più tardi. Probabilmente no. Anzitutto, la redazione della *Déchirure* occupa vari anni, inoltre la *mens* e l'ideologia della scrittrice sono molto diverse da quelle di Bauchau che, peraltro, nel *Journal* del suo romanzo, fa un solo breve cenno alle memorie di Simone de Beauvoir⁴.

Profondamente diverso è l'impianto narrativo delle due opere. Ciò che nel libro della Beauvoir è un emergere del ricordo sul filo della nostalgia, si fa, in Bauchau, tecnica psicanalitica vera e propria. Non solo, infatti, le memorie insorgono per l'intensità emotiva della situazione di *deuil*, con un ricupero narrativo del passato cui viene raffrontato il presente, ma le immagini stesse, nel sovrapporsi, si confondono e, soprattutto, quello che dovrebbe essere meccanismo di ricupero mnemonico è talvolta un riaffiorare di una realtà sepolta nell'inconscio, priva anche di oggettività. In particolare la storia del rapporto madre/figlio, ricostruita per frammenti nelle sei giornate, diventa sustrato dell'analisi guidata da Blanche Reverchon Jouve («la Sibylle»). L'immagine conclusiva della *Déchirure* è significativa:

Avant de m'endormir j'ai repensé au chapeau noir qui était le passé. En somme j'avais pris le passé sur les genoux de la Sibylle et je l'avais mis sur ma tête. C'était important sans doute. Le travail n'était pas terminé pour autant. Il allait falloir repenser à ce chapeau du passé⁵.

Quel *passé* – oggetto che Bauchau ricupera «sur les genoux de la Sibylle» (la metafora è chiara sul ruolo dell'analista nel processo di rimemorazione e interpretazione) – deve essere ulteriormente *repensé*, ovvero sottoposto a un processo senza fine di ripresa e reinterpretazione.

Veniamo dunque alla schematizzazione strutturale della *Déchirure* a partire dall'indice proposto da Bauchau, ricostruito qui in una griglia formale che evidenzia l'architettura generale dell'opera. Un riassunto, inoltre, restituirà da un lato la struttura portante del racconto e dall'altro introdurrà a un discorso di poetica, tale da permettere di delineare, proprio attraverso la narrazione, uno fra i possibili percorsi interpretativi. Ecco come si presenta la scansione (scansione temporale in giornate) del testo:

⁴ Si tratta di un riferimento a *La Force des choses* («Lu les dernières pages de Simone de Beauvoir dans *La Force des choses*. Le sentiment de vieillissement y est exprimé avec une acuité singulière. J'éprouve cela aussi mais un espoir très grand subsiste, lié au désir de l'œuvre et à cette coulée secrète du bonheur qui, à travers les fatigues et les déceptions, se glisse en moi par la joie du langage», *GM*, p. 337), che testimonia semmai di questa prospettiva diversa rispetto a quella di Simone de Beauvoir.

⁵ Cfr. *D*, p. 279.

I ^a UNITÀ TEMPORALE	II ^a UNITÀ TEMPORALE	III ^a UNITÀ TEMPORALE	IV ^a UNITÀ TEMPORALE	V ^a UNITÀ TEMPORALE	VI ^a UNITÀ TEMPORALE
I ^a SEZIONE LE PREMIER JOUR SOTTOSEZIONI: 1. [senza titolo] 2. <i>Les briques rouges</i> 3. <i>La Sibylle la plus ancienne</i> 4. <i>L'incendie de Sainpierre</i> 5. <i>La Grande Muraille</i>	I ^a SEZIONE LE DEUXIÈME JOUR SOTTOSEZIONI: 1. [senza titolo] 2. <i>La maison chaude</i> 3. <i>La chaleur violette</i> 4. <i>Les portes froides</i>	I ^a SEZIONE LE TROISIÈME JOUR SOTTOSEZIONI: 1. [senza titolo] 2. <i>La lignée</i>	I ^a SEZIONE LE QUATRIÈME JOUR SOTTOSEZIONI: 1. [senza titolo] 2. <i>Le jeu originel</i> 3. <i>Le chant du béliier</i> 4. <i>La belle</i> 5. <i>La Sibylle en colère</i>	SEZIONE UNICA LE CINQUIÈME JOUR Mancano sottosezioni	SEZIONE UNICA LE SIXIÈME JOUR <i>Le chemin du soleil</i>
II ^a SEZIONE LA NUIT SOTTOSEZIONI: 1. [senza titolo] 2. <i>Mérence</i>	II ^a SEZIONE LA NUIT <i>La résistance</i>	II ^a SEZIONE LA NUIT SOTTOSEZIONI: 1. «Je m'acquitteray» 2. <i>La règle fondamentale</i>	II ^a SEZIONE LA DERNIÈRE NUIT Mancano sottosezioni		

La struttura del romanzo riproduce un processo di rimemorazione. Due piani si sovrappongono nettamente: quello della narrazione degli ultimi giorni della madre e quello dell'evocazione di un passato remoto, l'infanzia. Il processo di rimemorazione assume, come si è detto, il carattere dell'analisi terapeutica, in quanto le sottosezioni in cui si frammentano le giornate sono strutturate, appunto, come un succedersi di sedute psicanalitiche, con il riemergere di ricordi dall'inconscio. Questa successione di sedute non è tuttavia, a livello temporale, cronaca realistica, in quanto il sistema cronologico è completamente sconvolto. La rimemorazione, è vero, viene continuamente ricondotta al rapporto con il personaggio dell'analista, la Sibylle: tuttavia, la strutturazione narrativa che incastra all'interno del racconto delle *journées* terminali della madre i momenti di rimemorazione psicanalitica, scardina completamente la sintassi narrativa tradizionale. Abbiamo così due *filières* che si sviluppano in parallelo, ciascuna appartenente a periodi distinti dell'esistenza di Bauchau: il periodo della malattia e della morte della madre e quello dell'analisi. Periodi che corrispondono a esperienze esistenziali cruciali per il narratore – esperienze nello stesso tempo strettamente connesse dalla finalità terapeutica dell'analisi rispetto agli scompensi provocati dalla malattia della madre. Inoltre, l'emergere delle memorie dell'infanzia, durante le sedute, fonde, a livello narrativo, una serie di corrispondenze rappresentative della figura materna, evocata in un frammentarsi continuo di ricostruzioni episodiche alternate fra passato e presente o proiettate verso un'evemenzialità futura, garantita dall'uso

di una tensione diegetica interna alla scrittura che volge verso una dimensione temporale oltre la contingenza⁶.

LE PREMIER JOUR

[*senza titolo*]

In apertura (pp. 15-16), l'icona materna viene evocata in una successione di immagini sovrapposte – quasi uno scomporsi e un ricomporsi di un'unica immagine intorno al tema della malattia e della morte – con un immediato sovvertimento, per non dire annullamento, della dimensione temporale, relativamente all'individuazione di limiti e separazioni cronologiche fra ciò che è prima della malattia e ciò che avviene dopo la morte: («Depuis sa maladie je pense à maman comme à un enfant, un enfant de plus dont je suis responsable. [...] La mort n'y a rien changé. [...] Elle demeure en moi sans ses méfiances passées, avec le rire charmant qui parfois jaillissait d'elle et ce geste un peu vague de sa main encore vivante», p. 15). Possiamo considerare come esemplificativo della tecnica diegetica di Bauchau questo nostro tentativo di scansione della pagina letteraria, sul filo di una costruzione ideologica di una temporalità su cui poggia la narrazione del romanzo, già dalle prime battute:

1. *Depuis sa maladie je pense à maman comme à un enfant* [...] (p. 15): uso della dimensione temporale secondo una focalizzazione narrativa interna che segue l'asse diegetico-cronologico del presente e nel presente.

2. *Elle demeure en moi* [...] (p. 15): continuità nell'uso della temporalità, attraverso la medesima procedura di narrazione, costruita con la stessa focalizzazione interna.

3. *Aujourd'hui c'est la mer qui me fait penser à elle* [...] *ce qui évoque le mystère de sa vie et de sa mort en moi* (p. 15): ripresa della procedura di narrazione adottata in apertura, e presentazione immediata di alcune delle questioni rilevanti del romanzo (madre/figlio in relazione a vita e morte).

⁶ Per la questione del tempo e delle tecniche narrative, attraverso cui Bauchau fonde la materia discorsiva con la nozione di tempo, cfr. *Le temps du créateur*, cit., e, in particolare, I. GABOLDE, *Écritures du soi, connivence des temps, dialogue des genres*, *ibid.*, pp. 63-75; O. AMMOUR-MAYEUR, *Du Grand Temps à l'a-chronie narrative. Enjeux d'une «connivence des temps» dans La Déchirure*, *ibid.*, pp. 99-113; PH. WILLEMART, *Le temps de l'imaginaire et le temps de l'écriture*, *ibid.*, pp. 129-139. Sempre su questo argomento, cfr. H. BAUCHAU, *La connivence des temps*, in Id., *Pierre et Blanche etc.*, cit., pp. 91-108. L'articolo riproposto qui è quello pubblicato, per la prima volta, nelle «Études freudiennes», 24 (octobre 1984), pp. 9-19, e ripubblicato in *EE*, pp. 107-119. Questo scritto, quindi, edito per ben tre volte, si fa qui interessante, perché nell'ultima sede editoriale è preceduto da un breve commento di Bauchau (cfr. H. BAUCHAU, *La connivence des temps*, cit., pp. 91-92).

a. *La mère était debout. Elle était un personnage debout et, sauf pour de rares instants de détente, une image verticale [...]* (p. 15): frattura sull'asse orizzontale rispetto all'uso temporale del presente; asse lungo il quale la narrazione iniziale crea e distrugge una contemporaneità evenemenziale tra il narratore e l'oggetto narrato. Frattura che si opera attraverso una diacronia dello sguardo narrativo rivolto al passato, al suo ricupero e alla sua proiezione nel presente della parola narrante.

b. *La mère couchée annonçait le retour des semaines d'attente et de pénombre [...] où on nous préparait à la naissance d'un petit frère ou d'une petite sœur [...] on nous demandait constamment de ne pas faire de bruit, on nous envoyait jouer plus loin, et tous nos yeux se coloraient de culpabilité diffuse jusqu'à l'arrivée de Mlle Julia qui venait présider aux naissances [...]* (pp. 15-16): continuità nell'uso della frattura temporale e della diacronia fra presente narrativo e passato storico-esistenziale («je pense à maman»; «elle demeure en moi»; «aujourd'hui c'est la mer qui me fait penser»; / «la mère était debout»; «elle était un personnage debout»; «la mère couchée annonçait»; «on nous préparait»; «on nous demandait»; «on nous envoyait»; ecc.).

Dopo un'iniziale narrazione, contestualizzata nel presente narrativo a cui fa immediatamente seguito un ricupero del passato e dell'infanzia, si dà inizio a una nuova rievocazione della persona della madre. Tale rievocazione, materia di elaborazione poetica, assurge a elemento diegetico, rappresentativo di un personaggio (il suo) centrale al racconto. Attraverso il passaggio dalla madre-persona alla madre-personaggio, si scivola lungo una narrazione che trasforma l'immagine materna in una rappresentazione poetica della persona e della realtà di questa stessa persona.

Il ricupero del passato, attraverso il ricordo dell'«io» narrante, è immesso nell'attualità del racconto. Alla madre e al suo passato è conferito lo statuto poetico dell'*image* («L'image de la mère couchée a été ranimée après tant d'années par un coup de téléphone au petit jour: Maman a eu une attaque. C'était ma sœur au téléphone», p. 17). Statuto poetico, cioè, in quanto forma di verità che è riflesso di una prima realtà⁷, anteposta e riprodotta *au dixième degré*. *Image*, dunque rap-

⁷ Per quanto appartenga a un ambito diverso, concernente la dimensione teologica, rimandiamo a un passo significativo della riflessione contemporanea, che con estrema chiarezza offre una definizione di quello che potremmo qui riconoscere come 'statuto' dell'immagine. Passo che si potrebbe estendere al discorso sulla *Déchirure* e che si potrebbe, in particolare, applicare a un lavoro interpretativo e teorico sul rapporto madre/figlio, oltre che sulla rappresentazione poetica della madre: «[...] nell'immagine la differenza è assoluta [...] proprio perché l'immagine accoglie e riflette l'originale integralmente e fedelmente, senza frapporti nulla di proprio, essa non ha nulla dell'originale, non partecipa di esso, non ha cioè in sé una parte dell'originale e una parte diversa, ma è piuttosto totalmente identica (per ciò che riflette) e totalmente diversa (perché è soltanto un riflesso)»

presentazione di una realtà (quella della madre e della sua vita), che dal passato viene consegnata al ricordo attualizzante, il quale la rivitalizza nella scrittura, rappresentativa della madre. Una scrittura elaborata attraverso dinamiche poetiche riassociative, capaci di ricomporre il passato e il fenomenico relativo alla madre, al narratore e alla sua infanzia.

Prende ora avvio la contestualizzazione narrativa. *L'image de la mère couchée* diventa l'immagine della madre ammalata, e la malattia in atto è rievocata nel suo momento iniziale. Le *attaques* alla respirazione, che tormentano l'inferma, diventano emblematiche della sua esistenza e della sua fine. Nello stesso tempo, inizia l'intreccio di elementi autobiografici del passato (evocazione della guerra che sconvolge la primissima infanzia di Bauchau; incendio di Lovanio, città originaria della famiglia materna) con quel presente che è la situazione di malattia («[le mot attaque] rappelait deux photos en couleur de l'incendie de Sainpierre que Papa avait découpées dans un illustré anglais pour les accrocher au-dessus de la coupe en cuivre où il rangeait ses pipes et son tabac», p. 17). E tutto questo con continui salti temporali che avviano, all'interno dei racconti, un meccanismo di oscillazioni costanti, dal presente al passato e dal passato al presente. Si assiste, pertanto, a un gioco di contaminazione e di commistione temporale, denunciato dallo stesso autore («[...] je n'ai plus jamais pu penser à maman sans que tous les temps vécus, et d'autres peut-être, d'avant et d'après moi, ne se mêlent en mon esprit dans une grande confusion», p. 18). Il grande tema, poi, della parola non detta e interdetta, e quello dell'assenza di comunicazione fra madre e figlio, è introdotto come asse portante della narrazione intorno alla rappresentazione della madre («[...] le temps de la parole était passé. Et c'était la parole qui avait été blessée jadis quand elle accourait vers la mère, le grand accueil et la terre familiale. Elle s'était trouvée soudain devant une femme froide, presque inconnue et les mots en étaient demeurés interdits», pp. 18-19), all'interno di un movimento diegetico alternato fra presente e passato, in cui è recuperata la dimensione autobiografica, scissa anch'essa fra due opposti: decisione e indecisione, circa il desiderio dell'autore di raggiungere la madre sofferente. In questo processo di innesto narrativo si mescolano ricordi antichi e dell'immediato presente. Essi si fondono poi con il trascorso dell'infanzia e con alcuni momenti di un vissuto più recente, i quali riemergono per la loro pregnanza emotiva: come la partenza del narratore, finalizzata all'incontro con la madre malata. Si tratta di rievocazioni che alimentano la narrazione, la quale passa attraverso la frammentazione, ricomposta, dei ricordi che si intrecciano continuamente scorrendo lungo i racconti tesi fra passato, passato remoto, presente narrativo e recupero degli incontri e delle sedute psicanalitiche con Blanche Reverchon. Incontri che servono da pretesto per scri-

(cfr. CL. CIANCIO, *Il male come "prova" dell'esistenza di Dio* in ID., *Del male e di Dio*, Brescia, Editrice Morcelliana, 2006, pp. 105-131, qui p. 122).

vere *anche* sulla morte della madre e comprenderne la portata emotivo-simbolica («Il faut remonter, une à une, les voies, les lignes désaffectées de ce train mort. Retrouver l'aiguillage et le lieu de l'erreur. On ne peut pas faire cela tout seul. On peut appeler à l'aide. Disposer du sacrifice du sang, qui s'est opéré hier – ou peut-être à la naissance du temps – sur le tas des briques. On peut ainsi reprendre le fil des jours, l'altère invisible retrouvée avec la Sibylle (la psicanalista appunto, di cui si è detto). Toute une histoire, ou peut-être la négation de l'histoire. Tout un présent sous le maillet», p. 26).

LES BRIQUES ROUGES

Attraverso i ricordi, la *fabula* s'inabissa nel passato, riemerso da un sogno sedimentato nella memoria. Dal sogno, che è visione, e dall'ambientazione fantastica del sogno, si passa rapidamente all'evocazione del senso di paura e infelicità provati dal narratore, il cui risveglio riconduce il lettore alla contingenza: quella dei racconti nel racconto («Il y avait la nuit une sorte de chasse. Je poursuivais et j'étais poursuivi. Souvent la fin était sanglante et je me réveillais épouvanté [...]. La certitude du malheur était totale», p. 27). Il fitto gioco di passaggi temporali alternati e costanti, su cui si inanellano le varie storie che si costruiscono anche con la rapidità di una scrittura capace di assumere i tratti dell'annotazione diaristica all'interno di un fitto discorso poetico, soggiacente però a dinamiche compositive più elaborate – in quanto concepite nel quadro di una narrazione più ampia e già intravista dall'autore o in qualche misura programmata nella sua tensione verso un fine narrativo ultimo – permette da un lato il ritorno all'infanzia con il riferimento alla *maison froide*, casa della famiglia paterna del narratore, dall'altro di interrompere l'incursione nel passato, per ricuperare il discorso, la scrittura sulla malattia della madre e l'immissione della diegesi nel presente narrativo.

Continua il viaggio («Le train m'emmène vers la gare, un avion, la mécanique est déclenchée. On dirait que j'ai rompu mes amarres et que je dérive vers un autre monde, pour la seconde fois», p. 30), ma questo viaggio – vero itinerario di *modification* interiore – si sovrappone, nella memoria, a un altro viaggio, quello che approda alla psicanalisi («Le train arrive. Un pas. Ne pas. Il était temps, il n'est plus temps. Comme dans mes allées et venues nocturnes autrefois sur le pont des Arts. Ou mes hésitations, dans l'ombre du portail, avant d'entrer chez la Sibylle», p. 30). Ancora una volta, dalla ripresa degli eventi del passato, si passa all'enunciazione di un evento futuro. Si è infatti proiettati, insieme alla narrazione tesa a ciò che sarà e che sarà detto rispetto alla contingenza temporale del racconto in atto, verso un evento a venire. Questo salto del *récit* da un tempo all'altro, che salda i poli di una narrazione che potremmo definire diacronica, ma unitaria, è costruito, in prospettiva diegetica, attraverso un'irruzione manifesta dell'autore, il quale, con una domanda diretta e con l'uso del *je*, entra nella *fabula*, in particolare in una *fabula* che va costituendosi intorno a un nodo narrativo posteriore al racconto fino a questo punto redatto: la morte della madre, annunciata e data come

evento già compiuto. Evento cui è necessario opporsi, finché la lotta non assuma le vesti dell'atto di creazione della *Déchirure* («Est-ce que la vie n'est faite que de gens qui entrent et des gens qui sortent? Ou peut-on parfois s'arrêter? Comme je le fais aujourd'hui à ma table, par un beau jour bien éventé, voyant de ma fenêtre au vingtième étage le paysage de Paris sous son ciel traversé. Je puis retenir cet instant pas l'écriture et je le quitte, d'un mouvement très douloureux, pour m'enfoncer au sein des mots qui vont vers la mort de maman. J'ai peur en faisant cela de commettre la faute. Je sais qu'il est souvent plus beau et plus juste de ne pas dire. C'est qu'il ne s'agit plus de beauté, ni de justice. Il s'agit de lutter contre la mort, à l'aide de l'amour mutilé», p. 31). Così, dalla rievocazione della madre, all'evento della morte compiuta, prende consistenza un sentimento («l'amour mutilé») che accompagna non solo il rapporto madre/figlio, ma anche la scrittura di questo rapporto. Scrittura resa possibile dall'analisi con Blanche Reverchon («Le premier acte continuait donc – et il continue toujours – par l'entrée chez la Sibylle», p. 31).

LA SIBYLLE LA PLUS ANCIENNE

Il senso d'impossibilità e limite che il narratore vive come segno di un'esperienza cui non ci si può sottrarre, quella cioè del suo stare accanto alla madre e non *con* la madre, permea la scrittura del narratore stesso, che riflette su quanto è accaduto nella sua vita. Tuttavia, proprio da questo sentimento d'impossibilità si genera, attraverso la psicanalisi prima e la scrittura dopo, il tentativo di prendere realmente parte alla vita di una madre presente, ma assente al tempo stesso. In questo senso, l'entrata, sul filo della rimemorazione nella vita della madre corrisponde e coincide con l'entrata dell'autore nella vita della sua analista, la Sibylle, la quale, per parte sua, apre alla dimensione dell'ascolto e del dialogo interiore, attraverso i percorsi dell'inconscio («[La Sibylle] était debout, devant son fauteuil, tenant, comme on s'y attendait, une couverture dont elle se protégeait les genoux. Cette couverture signifiait le passé. La personne – mais était-ce la personne réelle? – qui s'asseyait avec le passé sur les genoux, était ancienne, elle n'était pas vieille. On avait en face de soi une femme avec tous ses pouvoirs et, en plus, le poli du temps [...]. On l'appelait Madame, mais, intérieurement, on était obligé de nommer une Sibylle, ce qui était dangereux, car s'est avec elle que s'engageait, sur une couche obscure, le véritable dialogue», p. 34). Dall'evocazione dell'incontro con la Sibylle, di cui si forniscono le informazioni spazio-temporali necessarie per la ristrutturazione del discorso narrativo, si ritorna alla rievocazione dell'itinerario che aveva condotto l'io narrante alla madre malata. Prendono vita, in tale ricostruzione e retrospezione sul filo dell'interiorità, tutte quelle emozioni che intrecciano all'itinerario esistenziale interiore quello fisico e oggettivo, fatto di aerei, voli, viaggi e chilometri percorsi per raggiungere la madre. Madre e ricordo dell'infanzia si inseriscono poi in questo stesso spazio evenemenziale e narrativo, in cui ricordi, immagini, passato, presente, itinerari ed emozioni si fondono, per interpellare il mondo infantile tutto, in particolare nella rievocazione

dell'incendio di Sainpierre: allusione a quell'incendio della città di Lovanio, che tanto aveva segnato l'inconscio di Bauchau bambino⁸.

L'INCENDIE DE SAINPIERRE

«Que peut-on savoir encore de l'incendie de Sainpierre? Les morts, les blessés, la douleur des arbres et des pierres, tout à disparu. Les maisons ont été reconstruites et des marronniers ont remplacé, sur la place du Peuple, les tilleuls qu'on a vus s'allumer, l'un après l'autre, cette nuit-là. De tout cela il ne reste que des images. Des images brouillées» (p. 37): così viene inserito nella narrazione il ricordo dell'incendio di Sainpierre. Ricordo che lascia emergere, nella coscienza del narratore, e trasparire, sotto lo sguardo del lettore, immagini, per quanto sfocate, di annichilimento. Il dolore è cifra connotativa di una realtà annullata sotto il peso della guerra e della distruzione, mentre il ricordo del fumo, liberato dalle fiamme di Sainpierre, incendiata dai bombardamenti tedeschi, diventa segno dello stato perenne di confusione circa la percezione della realtà di allora («C'est à cause de cette fumée que j'ai toujours une vision confuse de la réalité», p. 38). Passato, presente narrativo e rimemorazione si congiungono nello spazio dell'evenemenzialità infantile, ricuperata. Il salto nel tempo e lo sguardo retrospettivo del narratore restituiscono al lettore la figura di due fratelli. Il primo, Olivier, al sicuro, e protetto dalla madre, forse anche figlio prediletto; il secondo, Henry, solo, lontano da quest'ultima e sotto la custodia dei nonni materni («Olivier disait toujours la vérité, comme Dieu. Il était l'ange de la vérité. L'ange de la vérité, bien entendu, n'était pas à l'incendie de Sainpierre. Il était ailleurs, avec ses cheveux fiers et ses boucles de lion. Maman, avec lui, quelque part dans une ville abritée et papa dans une autre, avec la Milice. J'étais seul, avec les vieux, pour apprendre à devenir ou à ne pas devenir froussard», p. 39). È nel ricupero della tragedia della guerra e dell'incendio di Sanpierre che emergono i ricordi: il nonno preso in ostaggio, la casa incendiata e saccheggiata dai soldati tedeschi. Poi la decisione di fuggire e la traversata della città in fiamme. Il passato viene ricostruito facendo appello alla memoria familiare e ai racconti successivi della madre e della nonna materna⁹.

⁸ Questo è quanto Bauchau afferma in molti dei suoi scritti e nella *Déchirure*. Di certo, essendo l'autore, al momento dell'incendio di Lovanio, poco più che neonato, non fa che trasporre, nella narrazione, non i ricordi diretti di questa esperienza, ma i racconti ascoltati nella cerchia familiare. Racconti che, nella *Déchirure*, riemergono sul filo di un immaginario personale, legato al passato e al ricordo di storie passate.

⁹ I ricordi – come dicevamo (cfr. *supra*, nota 8) – sono spesso il risultato di ciò che è stato restituito all'autore del passato, dai racconti familiari. Racconti familiari, al femminile, di cui Bauchau parla ancora di recente: «je n'aurais jamais su ce qu'a été vraiment l'incendie de Louvain si un jour grand-mère et maman n'étaient venues s'asseoir dans la véranda de Blémont, pour tricoter comme elles le faisaient toujours en ce temps-là. Elles ne se sont pas aperçues que sous la table, couverte d'un châle indien qui tombait jusqu'à terre, nous étions, Olivier et moi, occupés à jouer aux cartes. "Je ne comprends pas, dit maman après un certain temps, pourquoi mon second a tellement changé

Tuttavia, il narratore ridisegna l'evento dell'incendio, attraverso uno sguardo che sembra recuperare dall'inconscio le immagini sicuramente riemerse nelle analisi con Blanche Reverchon. Di fatto, la narrazione pare riproporre, nelle sue modalità descrittivo-realistiche, tecniche narrative ricostitutive del vissuto, secondo taluni di quei processi dinamico-intellettivi di natura anche visionaria, prevalentemente inconsci, che presiedono alle sedute psicanalitiche («Le feu commence à prendre aussi dans la rue Basse dont les maisons ne sont séparées de la serre que par des cours [...]. Il [grand-père] se lève, énorme et rassurant, sous le toit en pente de la serre sur lequel s'abattent les cendres et les tisons. Il sort de l'appentis une petite échelle verte, il entraîne les deux femmes [*scil.*, la moglie e la domestica Louise] et ils plongent tous les quatre dans la fumée. Là, j'ai beaucoup de peine à les suivre [...]. Les châles, dont [les femmes] cherchent à protéger leurs visages et leurs cheveux, m'empêchent de bien les voir»¹⁰, pp. 42-43). Nello scenario di distruzione viene inserita la figura del narratore, bambino di pochi mesi. Il susseguirsi di impressioni, riferite a questa figura, denuncia una forte tensione emotiva, segno di frattura interiore, esplicitata dal senso di intimo distacco del figlio dalla madre e che, parallelamente, sembra annunciare una ragione presunta della difficoltà di amare questo bambino («Comme il est blanc, comme il est difficile d'aimer cette petite face blême et ces grands cernes bleus», p. 42). Un bambino che crescerà

de caractère. Quand il était petit, il riait sans cesse et maintenant, je vois qu'il n'est pas heureux, il boude souvent. Il n'y a qu'Olivier en qui il a confiance. – Ce n'est pas bon, ça, a dit grand-mère. Et ça a changé quand? – Quand nous vous avons retrouvés après l'incendie, a répondu maman [...]]» (cfr. H. BAUCHAU, *L'enfant rieur. Récit*, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2011). Anche in questo caso, le dinamiche di ricostruzione dei ricordi sono particolarmente interessanti. Interessanti perché, proprio lungo tutto il testo, Bauchau propone immagini ricostitutive del tempo trascorso, e dell'infanzia in particolare, su cui certamente agisce la mano dello scrittore, ma che parallelamente si fanno restituzione di un passato su cui si proietta l'ombra della verità. Non si tratta quindi – ecco l'interesse – di ricordi totalmente fantastici che proiettano all'interno del presente narrativo eventi e immagini virtuali e ideali a un tempo, di un bambino e di una vita che avrebbero potuto essere, quanto piuttosto di immagini e momenti di una vita e di un fanciullo che, allora, vive il racconto, attraverso le sue potenzialità immaginifiche. Da tale momento, probabilmente per il tramite di un'iterazione dell'atto memoriale nel futuro dell'io narrante, l'evento popola la mente e l'immaginario dell'autore, come se si trattasse di verità assoluta. Tuttavia, sul filo di quella stessa evenemenzialità, raccontata e immaginata, proprio quegli eventi hanno mutato o interrotto il corso delle cose, secondo un cambiamento del fenomenico dal positivo al negativo.

¹⁰ Lo stesso tipo di tecnica narrativa – quella cioè che pare riflettere, come abbiamo detto, le procedure interpretative e dialogiche che si attuano in seduta di psicanalisi – si rileva, in questo capitolo, in altri passi che qui riproduciamo («Pendant un temps très long ils [*scil.*, il nonno, la nonna e la domestica Louise] continuent leur chemin sur les murs et dans les jardins. Je les perds de vue, à cause du hublot trop étroit de la fumée à chaque instant plus épaisse»; «À travers la fumée, je ne vois plus que le très gros plan de ce visage [*scil.*, del nonno] tourné vers elle [Louise], avec ces yeux qui savent, cette bouche qui commande et toute cette chose de l'homme à laquelle il est impossible de ne pas obéir [...]]»; «Je les distingue à peine à ce moment, où les fumées de la ville se mêlent aux brumes de l'aube», pp. 45-46). Il corsivo è nostro.

nell'incertezza, anche per l'esperienza traumatica di abbandono vissuta durante la guerra: esperienza interiorizzata nel subconscio come rifiuto da parte della madre, cui si sostituisce la domestica, Louise («Louise, après sa chute est épuisée. Elle n'en peut plus de porter ce bébé, qui n'est pas le sien et qui n'a d'ailleurs aucune chance de survivre aux suffocations de cette nuit. Elle voudrait le déposer sans bruit quelque part, le laisser dormir, l'offrir en expiation aux saints ou aux démons de l'incendie [...]. Dans les moments de frayeur, elle serre l'enfant convulsivement contre elle. Elle lui fait mal, il se met à crier, ce qui augmente encore sa terreur [...]. Elle sanglote, l'odeur de roussi de ses vêtements l'écœure et plus encore le poids de cet enfant, qui est en train de sucer sa vie [...]. Elle ne veut plus, elle ne veut plus avancer avec cet enfant qui crie. Il faut l'abandonner, l'offrir au feu à sa place, avant qu'il ne soit pas trop tard [...]. Louise est encore en haut, qui vacille, qui va laisser tomber l'enfant et se jeter elle-même dans le feu [...]. Elle saisit [l]a main [de grand-père], la pose sur sa poitrine et se jette dans ses bras en sanglotant pour lui donner l'enfant [...]. Il a pris l'enfant dans ses bras, il repousse l'échelle du pied, se retourne et repart [...]. Grand-père marche lentement, portant l'enfant [...]. *C'est cette nuit-là qu'apparaît l'absence de maman. C'est là qu'elle commence à manquer*¹¹ [...]. Pour cacher tout cela, on forge l'histoire de Louise qui m'a sauvé de l'incendie», pp. 44-47). Cambia la scena. La riimmissione nel presente narrativo costringe l'attenzione del lettore sulla contingenza della narrazione appena abbandonata.

Questa sottosezione (*L'incendie de Sainpierre*), in cui prendono forma, proprio all'inizio del romanzo, gli elementi su cui ruota l'intera opera, a partire dall'evocazione del trauma infantile, rappresentato dalla separazione – dall'assenza – della madre durante l'incendio di Lovanio, è per certo un capitolo chiave sul piano del contenuto, in quanto anticipa tematiche di fondo della *Déchirure* mediante l'evocazione parallela dei due momenti che segnano in qualche modo l'inizio e la fine del processo di «lacerazione» esistenziale, di *déchirure* appunto. Si tratta della doppia separazione dalla madre: quella nell'infanzia – non si sa fino a che punto reale, ma certamente vissuta come tale a livello inconscio – e quella irrimediabile segnata dalla morte. La sottosezione offre anche un *abrégé* esemplare del meccanismo narrativo. In particolare per ciò che concerne un'affabulazione, la quale ricupera frammenti del vissuto, sovrapponendoli e confondendoli. Così, il viaggio in aereo del narratore, per raggiungere la madre morente – momento e luogo di un'evocazione del passato che prende il sopravvento, anche come modulo narrativo – offre il pretesto per un'immagine traslata di morte. Nello stesso tempo il ritorno momentaneo al presente serve soltanto a evocare l'immagine della bara del nonno (assimilata all'immagine dell'aereo), sottolineando, sul piano della coscienza, l'annullarsi della dimensione temporale («C'est cette nuit-là qu'appa-

¹¹ Il corsivo è nostro.

raît l'absence de maman. C'est là qu'elle commence à manquer. Pour le masquer et pour remplacer – mais pourquoi, c'est ce qu'on ne sait pas encore – l'immense carrure de grand-père que je retrouve seulement aujourd'hui, avec toute sa dimension, dans cet avion qui a un peu la forme de son grand cercueil», p. 47).

LA GRANDE MURAILLE

«Comme elle est ancienne, et froide. Une grande famille de pierres froides, qui fait bloc et qui rejette. J'en fais partie mais, moi, je ne rejette pas, je suis rejeté» (p. 60). Con questa considerazione si apre il breve capitolo sulla *Grande Muraille*. *Muraille*, come espressione di una condizione di assenza e di limite che grava sulla famiglia del narratore. Espressione questa di una forma d'esistenza non comunicativa, *déjà en nous*. Un muro di freddezza (*pierres froides*) a cui l'autore si oppone con il tentativo di quella libera comunicazione, per certo impossibile all'interno della famiglia. Così, l'immagine della *muraille* che si erge e impedisce il contatto attraverso la parola – con il suo stesso potere evocativo – riporta l'autore agli incontri con la Sibylle, *muraille* anch'essa, ma capace di ascolto («La Sibylle est une autre Muraille, qui m'invite à parler et non plus à me taire», p. 63).

È la seduta psicanalitica a essere disegnata con concretezza realistica, per poi dissolversi nella memoria («La séance est finie. [...] Elle [*scil.*, la Sibylle] me pousse dehors», p. 65), mentre si sovrappone nuovamente il ricordo della madre morente, ricordo che ridesta il senso di una separazione irreversibile e d'ineluttabile vulnerabilità di fronte alla morte («Lorsque maman aura disparu, il n'y aura plus de protection et nous serons, dans la famille, au premier rang des générations vouées à la mort», p. 67).

LA NUIT

[*senza titolo*]

È notte. Il narratore si trova nella stanza in casa della sorella Poupée. Egli attende la morte della madre. In questa casa, la vista di una scala simile all'*escalier bleu de Blémont*, la casa dell'infanzia, mette in moto il meccanismo della memoria («Ce qui importe c'est seulement d'être là, sur l'escalier bleu, où le songe et la réalité, le présent, le passé et l'avenir vont peut-être se rejoindre», p. 71), e la narrazione slitta di nuovo nel passato remoto.

MÉRENCE

Descrizione della casa di Blémont. Spicca l'immagine dell'*escalier de pierre bleue*, evocativa di sensazioni primordiali e familiari («Je trouve l'escalier au départ de toutes mes sensations et de tout ce que j'aime», p. 72) intorno alla figura di Mérence, la *servante noble*, centro di memorie d'infanzia, pronta a servire i mendicanti che si riunivano nel cortile di casa sotto lo sguardo stupito e affasci-

nato del narratore bambino e dei suoi fratelli. Il racconto si concentra su questa figura, espressione di bellezza e amore («Mérence a bien contribué à me perdre. Je la revois dans son attitude familière, penchant sa taille fine et longue pour nous servir ou pour nous aider. Avec son sourire silencieux, son teint pâle, la sagesse et l'adresse infinie de ses mains, c'était une servante noble. Vous voyez cela: d'un côté une beauté si naturelle qu'elle n'effrayait plus, un cœur qui comprenait les larmes avant qu'elles ne coulent, une gaieté de fleur», p. 75). Figura che coinvolge emozionalmente il bambino («cet enfant d'hiver, qui avait reçu de naissance le don de se perdre», p. 75) e soddisfa, in qualche modo, il suo desiderio di tenerezza («Tout brillait tendrement autour d'elle, les nourritures étaient simples et parfaites, les fruits mûrs et les heures tranquilles. Je l'ai aimée dès le premier jour, dès le premier âge et j'ai toujours su que je l'aimais d'amour», p. 75).

In questo quadro si inserisce un episodio – all'apparenza ricordo di un fatto reale («Il y a eu un événement», p. 77), in realtà proiezione di impulsi del profondo – fonte di turbamento: un uomo ubriaco irrompe sulla scala di Blémont, con gesti di violenza («L'homme est dans l'escalier en train de tempêter. [...] Ses mouvements sont silencieux comme ceux des bêtes sauvages et il est vêtu de noir, comme un prêtre. [...] je suis troublé par cet homme sale, mal rasé, qui ressemble à un prince déchu. [...] il s'approche de Mérence, la saisit dans ses bras et la baise longuement sur la bouche. Elle ne fait pas un mouvement de défense. [...] Ce moment est resté très cruel, très sonore. [...] Après cela, j'ai encore aimé Mérence bien des années. Mais [...] je voyais toujours s'opposer à la sienne l'autre image, celle de l'homme noir», pp. 77-79). Ci rendiamo conto, qui, da un brusco passaggio («Je me souviens qu'à cet instant j'ai partagé avec la Sibylle un long silence», pp. 79-80), che tutta la scena dell'*escalier bleu* è un'evocazione del passato, fatta durante una seduta d'analisi nel gabinetto della Sibylle, la psicanalista appunto. I due personaggi chiave dell'episodio – Mérence e l'*homme noir* – prendono forma durante questa seduta. Come gran parte, d'altronde, della narrazione frammentaria della *Déchirure*, questa rievocazione è frutto di rimemorazioni psicanalitiche. Per ciò stesso possiamo considerare anche questa sottosezione esemplificativa di un metodo narrativo sottostante l'intero romanzo. Soprattutto per quanto concerne la sostanza di molti personaggi si sovrappongono livelli diversi: la realtà oggettiva dell'*événement* e questa stessa realtà rivissuta nella memoria la realtà assunta a simbolo e la creazione fantastica in funzione del simbolo.

Mérence è prototipo del personaggio-proiezione dell'inconscio, ricorrente in Bauchau¹². È l'analista stessa, la Sibylle, che lo sottolinea al narratore («Eh bien! Défendez-la votre Mérence, puisque vous l'avez produite», p. 81), così come questi spiega i meccanismi della proiezione e, nello stesso tempo, della configurazione

¹² Su Mérence, cfr. il capitolo *Le roman familial*, in R. LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, cit., pp. 77-93.

letteraria («C'est ce que j'ai appelé Mérence. J'ai dû choisir ce nom parce qu'au début il y a mère et, à la fin, absence. Est-ce que je le savais? Non, mais je viens de le voir. Maintenant. Je peux lire, c'est absence qui est écrit», p. 81). Sempre con funzione fortemente simbolica, Mérence farà ritorno nella *Déchirure*, fino alla frase conclusiva del romanzo, quale *colophon* significativo. Ma non soltanto nella *Déchirure*: Mérence, infatti, è una delle figure dell'immaginario bauchaliano, che ricompaiono in opere diverse (*Le Régiment noir*, *La Sourde oreille ou le rêve de Freud*), in vari modi, con lo stesso nome o con nome differente, oppure con lo stesso nome ma con differente identità. Personaggio fantastico e simbolo materno, Mérence concretizza ricordi che appartengono al fantasma della madre, di cui è anche sdoppiamento, e di questi ricordi allegorizza l'emergere dall'inconscio. Così pure l'*homme noir* è una delle forme allegoriche dell'inconscio: ricomparirà in una sezione successiva (*La nuit* del terzo giorno), sempre nel quadro di una seduta psicanalitica, ed esprimerà lo sdoppiamento della coscienza del narratore.

LE DEUXIÈME JOUR

Arrivo dei medici. Lo stato di salute della madre si aggrava. Il rischio di morte imminente rende necessario il trasferimento in clinica. La malattia sfinisce il corpo («Comment la grande image de la mère a-t-elle pu s'incarner dans ces formes légères et qu'on sent, aujourd'hui, épuisées? [...] elle n'est plus qu'une petite forme humiliée, repliée sur son mal, les yeux à nouveau envahis par la crainte», pp. 91-92). Comincia la riflessione sulla madre, sulla sua vita e sull'intreccio della sua esistenza con quella del figlio («je la découvre [*scil.* la madre] en me retrouvant», p. 94), sempre sul filo dell'analisi terapeutica («[...] dans la déchirure de l'enfance, dans le creux, dans la faille, en tout cas dans l'endroit béant où je suis descendu avec la Sibylle¹³», p. 94). La rimemorazione avviene anche nella sovrapposizione di immagini simboliche, in questo caso l'«image de deux maisons opposées: la maison froide [quella paterna] et la maison chaude [quella materna], (pp. 94-95)».

LA MAISON CHAUDE

Riprende la seduta con la Sibylle. Luogo di *images protectrices*, la casa della famiglia della madre, a Blémont, è la *maison chaude*. Essa assurge a simbolo di semplicità quotidiana e di maternità. Tinte tenui e sapori del passato danno avvio alla rievocazione di un'infanzia, vigilata dalla figura materna. Il calore umano viene però proiettato non sulla figura della madre del narratore, ma sul personaggio di Mérence. La rievocazione della vita infantile prende forma qui in una

¹³ Il corsivo è nostro.

riflessione sulla diversità del narratore rispetto al fratello Olivier. Quest'ultimo, sicuro nel suo saldo temperamento; il primo incerto e rifugiato nella tenerezza di Mérence, sempre evocata con i suoi *pauvres*. Poi, il ricupero dei ricordi legati all'antagonismo dei *clans* contrapposti di Blémont e il racconto dei loro incontri e scontri. Sullo sfondo di questo mondo si erge con forza la figura della madre, immagine distaccata e fredda («C'est à cause de l'obstacle et de la défense que maman m'opposait sans cesse – ou peut-être à cause de cette image froide et mortelle qu'elle me montrait d'elle-même afin de me cacher sa matière sombre et désirante – que j'étais obligé de demeurer dans cet état de doute pénible et d'interrogation, allant et cherchant toujours dans ce couloir incertain où elle m'avait abandonné», pp. 111-112). Nello stesso tempo, questa immagine assume le caratteristiche psicanaltiche del rapporto edipico, ancora una volta nella sovrapposizione della doppia figura madre/Mérence e nella ripresa del personaggio dell'*homme noir*, metafora dell'inconscio («Aussi à l'attirance de maman se superposait celle de l'homme noir, en train de baiser Mérence sur la bouche, et cette image, à son tour, produisait celle du garçon de la nuit, en révolte et en érection», p. 112).

LA CHALEUR VIOLETTE

La figura del fratello, fatta rivivere nel precedente capitolo, è al centro di una rievocazione connessa ancora al ricordo dell'*escalier bleu*, che da un lato, come tante altre immagini dell'infanzia, assume un significato simbolico, dall'altro richiama la dimensione psicanalitica. In questo caso rappresenta il duplice movimento di immersione ed emersione nelle e dalle profondità dell'inconscio («C'est une surprise, le même escalier a été pour lui [Olivier], celui qui monte, et pour moi, celui qui descend. J'aurais dû m'y attendre pourtant. Le mouvement le plus nécessaire c'est, pour moi, de retrouver le sol et d'aller vers la profondeur. Mieux enraciné, Olivier éprouve la nécessité d'une action contraire», p. 112). I gradini di *pierre bleu* segnano un itinerario che, attraversando pianerottoli e stanze, riproducendo quasi il passaggio in quel castello interiore caro alla tradizione dei mistici, rivela luoghi della memoria, ciascuno dei quali è carico di una simbologia, alimentata dalla doppia appartenenza al passato e al presente: come il personaggio dello stalliere Victor («Victor a appartenu à ce monde disparu et pourtant il est encore à demi dans le nôtre», p. 113), che entrando in rapporto con i bambini, mediante l'affabulazione («Quand il nous prend sur ses genoux, c'est tout un univers de chevaux, de relais et de voyages aventureux qui nous pénètre», p. 114), riemerge nella memoria come parte egli stesso d'un mondo fantastico. Seguendo il percorso tracciato dall'*escalier bleu*, i luoghi si rivelano spazi dell'infanzia, contrassegnati dalla dimensione favolistica prima (il personaggio di Victor), poi da quella del gioco. Si tratta di giochi dei due fratelli, che una volta di più, come il divertito trastullarsi di Olivier con i piccioni della voliera, mettono in evidenza la differenza fra i due ragazzini, differenza che viene

percepita negativamente dal narratore («Olivier [...] me force à faire comme lui et veut me faire croire que j'y prends du plaisir [...]. Je ne puis nier le bonheur d'Olivier, marchant, magnifiquement chargé d'oiseaux, à travers le pigeonnier et ouvrant largement ses narines. Si je ne le ressens pas comme lui, c'est que quelque chose me fait défaut, qu'il me faut chercher avec patience et sans le dire à personne. Ce qui manque, un garçon, un vrai garçon comme Olivier, devrait l'avoir. Si j'avoue que je ne l'ai pas, on dira encore que je ne suis pas comme les autres, ce qui est la chose terrible et la Grande Muraille», pp. 117-118). L'intrecciarsi delle immagini della vecchia casa dell'infanzia, della *maison chaude*, con la sensazione degli odori che esse richiamano, dà vita all'indefinibile *sentiment* di ciò che sarà per sempre, per Olivier e per il narratore, la *chaleur violette*. Un odore caldo che sa di segreto infantile e che si fa luogo segreto di una complicità fraterna sfuggente alla comprensione degli adulti («La sensation des mains sur les ardoises brûlantes, celle de l'altitude dans le pigeonnier surchauffé, le vacillement léger de la lumière vue du lieu obscur et l'irruption des oiseaux dans l'ouverture étroite, tout cela compose dorénavant la chaleur violette. Et sur nos mains où nous pouvons la respirer longuement: l'odeur violette. Ces mots sont un secret entre nous. Nous pouvons les dire librement devant tous, personne ne comprend de quoi nous parlons», p. 120).

Ma dal passato si torna al presente diegetico, con una contrapposizione, sul piano narrativo, di sensazioni appartenenti a diverse dimensioni temporali: dal calore della memoria dell'infanzia recuperata si passa al gelo di un passato non oggetto di rimemorazione psicanalitica: la nuda cronaca della malattia, scandita sulle analisi mediche («Il fait glacial, le soleil est déjà voilé et la forêt ensevelie dans la brume quand je reviens à la clinique [...]. On ne peut pas encore monter chez maman, les analyses viennent seulement de commencer», p. 121). Anche questa cronaca viene letta simbolicamente dal narratore, che nella difficoltà di respirazione della madre vede riflessa una privazione di libertà durata tutta una vita («On a fait vivre maman dans un corset où elle n'a pas cessé d'étouffer. N'avait-elle pas de courage? Cette idée fait mal. Ce n'est pas cela et, d'une certaine façon, c'est pire. Elle n'a pas eu sa chance, elle était en deçà du courage et de la possibilité de manifester sa personnalité», p. 122). Malgrado la speranza di trovare «quelque part un sol sur lequel on peut franchir les portes froides» (p. 123), è il gelo dell'angoscia a gravare sul narratore.

LES PORTES FROIDES

Di nuovo l'evocazione degli incontri con la Sibylle. La sensazione profonda di *défaite*, provocata dal confronto con la morte – e con la memoria – della madre è la costante di una situazione, cui soltanto le sedute di analisi sembrano apportare una variante positiva («[...] la défaite est un organisme vivant, un de plus. Ce qui serre le ventre c'est de voir qu'elle grandit. Elle dure, elle traîne, elle s'allonge très lentement, elle s'effiloche. Je vis, je mange, je bois, je couche avec elle. Je la

retouve le matin avec les habits de la veille et les nécessités de la brosse à dents. La défaite prends mes jours, mes semaines et les arrache silencieusement du calendrier. *Il n'y a que nos séances qui ressemblent un peu à la vie*¹⁴, p. 124). Si impone una consapevolezza di fallimento, di paura e di angoscia, che accompagna la sensazione di rifiuto lungamente sperimentata («À tout moment, l'anxiété, la peur, le chagrin peuvent fondre sur moi et déchirer le tissu du temps. Le monde est brisé par l'angoisse [...]. Il ne reste que la colère de me sentir injustement refusé», pp. 124-125). Attraverso il filtro delle sedute dall'analista i ricordi e le immagini dell'infanzia continuano a sovrapporsi, anche come immagini di luoghi – luoghi sempre di gravidanza simbolica. Prima era la casa della famiglia materna, la casa di Blémont, la *maison chaude*, ora è la casa della famiglia paterna, *Les Genêts*, ove durante la guerra il narratore bambino è stato trasferito: casa che appare fredda, in contrapposizione appunto con la *maison chaude* da poco abbandonata («Ce sont les lignes parallèles, les longues lignes de peinture froide, une blanche, une rouge, une blanche, une rouge, qui recouvraient les portes des garages, des écuries et des communs dans la grande cour carrée des Genêts. *Ces lignes niaient les vérités de la maison chaude et en affirmaient d'autres*. [...] Ces portes nous ont paru si froides, si hautes, si sévères, que nous avons, Poupée et moi, éclaté en sanglots»¹⁵, pp. 125 e 127). Nell'evocazione dell'arrivo in questa casa – rimemorazione psicanalitica ove l'episodio reale viene sottoposto *a posteriori* a un'interpretazione e a una ricerca di significato – ha un ruolo centrale la figura del fratello Olivier, che ritorna nella *Déchirure* come personaggio chiave, nel groviglio di quei rapporti interpersonali in cui la madre è, allo stesso tempo, riferimento e motivazione. Più avanti, un capitolo denso (*Le jeu originel*) svilupperà le tematiche collegate alla figura del fratello, che già qui compare come presenza condizionante le emozioni del giovane Henry e come oggetto conflittuale di amore e rivalità. La narrazione si frantuma in una serie di annotazioni, nelle quali memorie di sogni abitati dall'immagine fraterna si sovrappongono sul ricordo di un relazionarsi reale con Olivier. I due piani – realtà e sogno – si confondono nel rendiconto frammentato che ne viene fatto all'analista, rendiconto che risulta essere vero e proprio diario di seduta, con domande e risposte fra terapeuta e paziente («Elle approuve, elle rit: C'est ça. Elle se lève. Je voudrais bien rester, parler encore, découvrir. Mais l'heure est passée, c'est la fin du mois. Il faut que je paie et que je m'en aille», p. 132). Il capitolo si conclude con un ritorno alla cronaca della malattia della madre, con una serie di precisazioni cliniche, cui si intrecciano ulteriormente immagini oniriche, emblematiche sempre di una situazione di impotenza nel rapporto interpersonale («Ce soir parce que maman étouffe, mes nerfs son tristes et la vérité est dure, c'est

¹⁴ Il corsivo è nostro.

¹⁵ Il corsivo è nostro.

tout. Cela rappelle un rêve où l'on s'enfonçait dans un couloir plus sombre et plus étroit à chaque pas. On croit rêver encore, on espère s'éveiller mais on ne rêve pas», p. 133).

LA NUIT

LA RÉSISTANCE

Continua la sovrapposizione di passato e presente, che il riferimento alla notte (il titolo della sezione non segna, qui, soltanto una scansione temporale) pone in una dimensione onirica. O meglio, la seduta psicanalitica, come sempre al centro della scansione narrativa, diventa essa stessa un notturno. In tale dimensione, l'uomo maturo che si sottopone all'analisi («éternel Prétendant, maigre, brûlé, désenchanté, qui prodigue ses dernières séductions à expliquer pourquoi les choses ne devraient pas être ce qu'elles furent et ce qu'elles sont», p. 139) è ancora il bambino che rivive un'infanzia traumatica, ma è anche il paziente che oppone *résistance* all'analista, la Sibylle «aussi tranquille qu'un tigre qui regarde le dompteur s'agiter dans sa cage» (p. 141): resistenza dovuta anche a un senso di impotenza, per l'impressione di non potere uscire dalla crisi che attanaglia («On enfonçait au contraire de plus en plus vite, car l'échec n'avait pas de lit, pas de fond d'où rebondir. L'échec grandissait, grossissait, développait ses conséquences et les conséquences des conséquences, ce qui composait une famille très vorace. L'échec broyait, mastiquait, engloutissait tout», p. 140). Tuttavia, questa resistenza non può durare, e di nuovo si attiva il recupero memoriale del passato. Genêts 1918: ritirata dell'esercito tedesco, rivissuta in una sequela di immagini di disfaccimento, catturate dallo sguardo del bambino. Ancora un salto temporale, dal passato al presente. Si ripropone l'interrogativo sulla *résistance* all'analista («Pourquoi résister? Parce qu'on approche du lieu et du temps où il n'y a plus de raisons, plus d'explications, plus rien. C'est là que je veux parvenir. Tant qu'on résiste, on est encore quelqu'un. On garde un pouvoir. Le pouvoir de dire merde», p. 144). In questa breve sezione, che conclude con un notturno la seconda giornata, si ripropone con forza una riflessione sull'itinerario psicanalitico, che, nel momento stesso in cui è accettato sul piano del metodo, viene messo in questione da un'ulteriore considerazione sulla realtà onirica («Il faut pourtant qu'on se réveille. La résistance ne peut durer», p. 142), realtà peraltro espressione di quell'inconscio oggetto primo dell'analisi. Viene messo in questione anche dall'insistenza stessa su quella nozione (polisemica) di *résistance* che assumerà indubbia rilevanza nell'opera di Bauchau¹⁶.

¹⁶ Per la nozione di *résistance*, cfr. R. LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, cit., in particolare pp. 127-134. Cfr. anche M. WATTHEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, Pa-

LE TROISIÈME JOUR

[senza titolo]

Riprende la cronaca delle giornate terminali della madre. La descrizione procede in un frammentarsi di sensazioni e di immagini («C'est mon regard qui est borné et qui ne voit que des fragments de la réalité», p. 148). Inoltre, la narrazione del vissuto – cronaca intrecciata alle memorie – è interrotta dall'inserzione del racconto di un sogno, interpretato secondo le tecniche della psicanalisi. Due sono gli ambienti evocati, entrambi con una valenza fortemente emozionale: la casa e la clinica. Nella casa il narratore si confronta, nella solitudine e nel silenzio, con la sorella Poupée («Je suis heureux de me trouver seul avec elle, nous n'avons pas à parler pour nous comprendre», p. 147). Il contesto ambientale riflette la negatività della situazione interiore («Il y a quelque chose de lourd et d'oppressant dans ce quartier de constructions nouvelles et de lotissements aisés. Est-ce ma tristesse, ma propre banalité intérieure que je projette sur lui, ou y a-t-il une relation entre la platitude des formes et la médiocrité des vies qu'elles enserrent?», p. 148). La clinica, disegnata mediante particolari materiali e di quotidianità (*les oreillers, les infirmières*) e mediante la rappresentazione stessa del corpo malato, è luogo preagonico, segnato dalla *coupure*: *coupure* dei legami con la vita passata, per la madre, ma, per il figlio, *coupure* anche rispetto ai ricordi («Je coupe. Je coupe le cordon très ancien. Je coupe les liens avec Mérence, avec Olivier, avec Blémont. Je coupe le chemin du soleil, le chemin qui descend, le chemin du galop. Je coupe tous les chemins vers la profondeur. [...] C'est le signe de ma défaite», p. 149). Il tema della *coupure* assume qui un significato centrale, rispetto alla riflessione sul personaggio madre, secondo uno schema, ricorrente nella letteratura di quegli stessi anni¹⁷, rappresentativo dell'immagine materna, recuperata *post mortem*. Come nei testi coevi di Simone de Beauvoir, che abbiamo citato¹⁸, la figura della madre è connessa al quadro sociale delle *convenances* e dei *préjugés*: difatti la *coupure*, per essa, è *coupure* dei legami, delle costrizioni della vita borghese («Elle aussi, elle coupe, mais ce sont les liens de sa prison. Les mille liens qui la reliaient aux convenances, aux préjugés, aux lois de son milieu, aux soucis inutiles, à tout ce qui

ris, L'Harmattan, 2001 e O. AMMOUR-MAYEUR, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, Paris, L'Harmattan, 2006.

¹⁷ Cfr. *La rappresentazione della madre ecc.*, cit.

¹⁸ Per il rapporto madre-figlia nei *Mémoires d'une jeune fille rangée* e in *Une mort très douce* e, soprattutto, per la ricostruzione della figura materna *post mortem*, cfr. C. PORTUGES, *Attachment and separation in «The Memoirs of a Dutiful Daughter»*, in AA.VV., *Simone de Beauvoir: witness to a century*, H.V. Wengel editor, «Yale French Studies», 72 (1986), pp. 107-118; Y. PATTERSON, *Simone de Beauvoir and the demystification of Motherhood*, *ibid.*, pp. 87-105; A. HUGHES, *Murdering the mother: Simone de Beauvoir's «Mémoires d'une jeune fille rangée»*, «French Studies», 48-2 (1994), pp. 174-183; D. CECCHETTI, *«Une mort très douce» di Simone de Beauvoir e l'archetipo agostiniano*, in *La rappresentazione della madre ecc.*, cit., pp. 530-549.

l'a empêchée de vivre et d'être elle-même», p. 150). Questa breve sottosezione, proemiale alle successive scansioni del *Troisième jour*, è paradigmatica del metodo diegetico di Bauchau nella *Déchirure*, come pure dell'evocazione del rapporto figlio/madre. Sulla descrizione cronachistica, infatti, s'innesta sempre il ricordo: sull'abbraccio fisico si sovrappone immediatamente l'abbraccio *dans le cœur*, in una dimensione memoriale ancor più concreta della dimensione della cronistoria («Pendant qu'elles [*scil.*, les infirmières] rangent la chambre, j'embrasse les mains de maman [...]. J'embrasse maman dans mon cœur et avec elle les pierres de la cascade sous le pont de Genêts. Elles proviennent de l'ancienne église, qui menaçait ruine et qu'on a dû abattre avant de reconstruire l'actuelle. Ce sont de grosses pierres de soubassement qui viennent d'un autre pays et qui s'enfoncent lentement dans le fond sableux de la rivière. [...] elles faisaient penser à maman, qui n'avait jamais pu se sentir chez elle aux Genêts. [...] Ainsi que les pierres de la cascade, maman est définitivement étendue dans le lit étranger, dans celui de la lignée paternelle. Elle est entourée par une force plus grande et plus froide que la sienne. Elle enfonce, elle va perdre sa forme dans ce sol incompréhensible et incertain. Elle enfonce mais elle résiste. Après avoir fait une cascade, elle fera un rebond de l'eau sur la pierre, puis un remous, un sillage. Ensuite plus rien, mais la lignée continuera d'être insensiblement modifiée par cette présence, invisible et solide, sous le sable, quand plus personne ne saura qui elle a été et que nos actes et nos pensées seront retournés dans le cycle», pp. 150-152). Così il ricordo sottrae l'immagine della madre alla cronaca delle sue ultime ore, per situarla nella storia mitizzata della famiglia: per inserirla cioè in una *lignée*, dalla madre avvertita come estranea, ma da cui essa stessa, in funzione agente, è profondamente coinvolta.

LA LIGNÉE

La riflessione sulla *lignée*¹⁹ si apre con l'evocazione dell'*ancien pays* («pour la comprendre il faut aimer le mcillon de l'ancien pays», p. 152): la storia della

¹⁹ Il tema della *lignée* e delle sue relazioni con la figura della madre del narratore crea, nella *Déchirure*, una fitta rete di sovrapposizioni e interrelazioni tematiche e di immaginario complesse che non sono solo riconducibili ai condizionamenti familiari esercitati su Bauchau, ma sono anche interpretabili attraverso il rapporto dell'autore con la madre, vissuto come *échec* da un lato e *déchirure* profonda dall'altro. In ogni caso, il rapporto affettivo, problematico, con la madre è da un lato causa dell'allontanamento dell'autore rispetto ad essa ma, dall'altro, e per contro, questo stesso rapporto mette in atto un processo di ribaltamento del rapporto stesso, che si compie nella scrittura. Dalla lontananza oggettiva e fisica, in vita, della madre rispetto al figlio e del figlio rispetto alla madre, si passa infatti, per il tramite della pagina letteraria, a una vicinanza, non solo poetica, fra figlio e madre, che determina anche una vicinanza/comunanza, seppure attraverso la ricostruzione letteraria, fra madre e figlio. Di fatto, nella *Déchirure*, il narratore, seppure con difficoltà, e solo dopo essere stato indotto a questa scelta dall'amico Jean Amrouche, si colloca, rispetto all'autore (quindi, per noi, al figlio reale) in una situazione di vicinanza rispetto alla madre. Cioè, annullando, attraverso la scrittura, la separazione fisico-reale rispetto alla madre, e quindi la distanza

famiglia si intreccia con quella del paese. Una storia remota che risale al mondo *ancien-régime*, mondo in qualche modo mitico, rappresentato nel succedersi di momenti di vita paesana, caratterizzato da una popolazione di *batteurs de fers*, cui il narratore collega la sua *tribu* («C'est d'eux, avec le fil inlassable des eaux, que descend la tribu. Il y a deux siècles, j'aurais travaillé le fer au lieu d'assembler les mots», p. 152). Mondo, questo dei *batteurs de fer*, la cui faticosa fortuna è legata alla fabbrica delle armi («[...] mais surtout ils font des armes. Là est le risque, car la guerre est rare, trop rare. Il faut prévoir, forger quand la guerre approche et savoir s'arrêter à temps. On ne peut pas faire confiance à la guerre mais, en ce pays de champs maigres, on ne peut pas espérer dans la terre pour maintenir cette aisance, libre et économe, qui est la leur», p. 153). La storia della *lignée* subisce una grande svolta, economica e sociale, con l'impero napoleonico, vent'anni di guerra e di produzione bellica («Durant vingt ans les forges travaillent à plein et s'agrandissent, le marteau ne cesse pas de battre et la roue de tourner. Les vieux s'enrichissent, pendant que les fils se font tuer», p. 155). Ora, è la famiglia, intesa appunto come *lignée*, al centro della rievocazione che mette in scena il bisnonno e il nonno del narratore: il capitano napoleonico, che ristrutturava la *forge* familiare, e suo figlio, *l'ingénieur*, che opera il passaggio di classe («Le fils est encore du vieux sang des batteurs de fer, [...] pourtant [il] a beau mettre un bleu et le tablier de cuir, c'est un monsieur et les ouvriers ne l'aiment pas. [...] À soixante ans, le fils est directeur général et principal actionnaire d'un groupe de trois usines. [...]

spaziale da essa, non solo il narratore si vede costretto ad affrontare sua madre e il rapporto che dal profondo lo lega a questa stessa, ma – in *medias res*, quindi dall'interno delle dinamiche narrative e dall'interno della scrittura, il che significa della sua stessa vita, visto che nella scrittura di Bauchau la sua vita è costantemente riflessa – egli annulla anche ogni spazio che è barriera fisica, e che come tale agisce da elemento separatorio, per rivivere e partecipare dall'interno della scrittura con un rapporto filiare e materno, rivisto e recuperato nel tempo. Rimane comunque problematica l'analisi intorno a questo binomio inscindibile (madre/figlio (= scrittura/vita)) e immanente, della scrittura di Bauchau. Di certo si può sottolineare che l'allontanamento di Bauchau dalla madre, lungo tutta la vita, gli ha però consentito – sempre in una prospettiva esistenziale in cui vita e scrittura si mescolano, si fondono e si confondono – di individuare una dimensione espressiva autonoma, rispetto alla madre e alla famiglia in genere, nel solco appunto dell'adesione felice a una *lignée* personale, quella che si configura anche come *vocatio* alla scrittura, un tempo per costrizione rinnegata. Ci sembra, a tale proposito, andare in questa direzione anche Myriam Watthee-Delmotte, la quale, nella recente monografia su Bauchau, sottolinea: «[Bauchau] se rapproche sentimentalement du substitut maternel, mais jamais de la mère elle-même. Tous les livres d'Henry Bauchau vont reproduire ce schéma esquissé dans le premier roman à propos du frère aîné: c'est seulement en s'éloignant de la mère que le fils accède à sa propre vérité. Cela ne fait pas d'elle une ennemie, mais avant tout un révélateur: "En le blessant maman lui a rendu intolérable la vie comme ça. Que serait-il devenu sans la blessure? Avocat, ingénieur, médecin peut-être, mais il ne serait pas resté Olivier. Maman l'a forcé à se découvrir et à demeurer lui-même. Elle lui a permis, après les générations de trahison bourgeoise, de se replacer dans sa véritable lignée"» (cfr. M. WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau etc.*, cit., pp. 97-113, qui p. 105).

Il est un des hommes riches de Sainpierre et le nouveau fondateur de la tribu», pp. 160-161). Nella sua continuità, tuttavia, la *lignée* subisce un *échec*, quando l'evoluzione sociale, lineare e progressiva, entra in crisi per uno scontro tra padre e figlio, che mette in discussione l'ordine stabilito della famiglia: questo *échec* assume il valore simbolico della problematicità che connota la vita della madre e del narratore stesso («Il veut être officier mais son père ne le lui permettra pas. Les temps sont changés de nouveau, le père n'écoute plus le fils et le fils n'a pas la force de se révolter contre lui. Nous sommes nés de cet échec et c'est en lui que maman a vécu», p. 162).

Dal passato si ritorna al presente, ma una volta di più il presente si sovrappone al passato. O meglio, il passato della famiglia – in qualche modo della *lignée* – ri-emerge come specchio del presente e si ripropone come una forza da cui questo presente è condizionato. Tale è il senso della breve sottosezione, in cui vediamo il narratore condurre al letto della madre una vecchia zia: una suora che, con la sua scelta di vita religiosa, aveva saputo *forcer le passage*; liberarsi cioè da quelle costrizioni cui la sorella, la madre del narratore, non aveva saputo sottrarsi («[la mère] est la sœur aînée, celle qui aurait dû forcer le passage, frayer la voie, mais elle a toujours eu peur et c'est l'autre somme toute qui a sauté le pas et fait ce qu'elle voulait [...]. Elle n'a jamais su exactement qui elle était, ni ce qu'elle voulait», p. 165»). Il procedere della narrazione si fa sempre più complesso, strutturandosi su piani diversi. La breve evocazione della giovinezza e dell'entrata in religione della zia, operando la commistione fra passato e presente e la sovrapposizione della memoria alla cronaca diaristica (una memoria peraltro in cui si fondono ricordi del vissuto personale e ricordi mediati dai *souvenirs pieux* traditi dalla famiglia), mette in moto un meccanismo di reazioni emotive contrastanti. Da un lato, infatti, una volta di più, viene ricordato il coinvolgimento negativo della madre in una storia passata, che è risultata essere storia di costrizione – una costrizione che ha trasformato il calore umano in assenza e freddezza («Ce qui s'écoule dans le courant, ce qui s'efface déjà sous le sable, c'est tout ce qu'il a fallu vivre entre les deux, la jeunesse sévère, l'amour inaccompli, cet homme et ces enfants dont on était responsable par ses entrailles, justiciable devant des tribunaux glacés [la famiglia paterna] et dont on ne savait pas que faire, à cause de la chaleur, qui s'en allait par une déchirure invisible et qu'on ne pouvait plus leur donner²⁰», p. 165). Inoltre, nell'incontro con la morente, la sorella suora sembra creare una bar-

²⁰ La *déchirure* non è circoscrivibile al solo mondo interiore dell'autore. È quanto egli stesso ricorda nei suoi scritti autobiografici. Infatti, prima di essere presenza totalizzante, nell'autore come nel narratore Bauchau, essa si radica nella vita della madre. Tale *déchirure* soffoca, nella madre, ogni possibilità di comunicazione, ma anche ogni possibilità di ascolto dei propri desideri. Ma sono gli altri – la famiglia paterna – a deciderlo. La *déchirure*, in questo senso è, da un lato, chiusura rispetto a se stessi, dall'altro, spazio lacerato che, pur aprendo al mondo, non permette il passaggio di comunicazione. Si tratterebbe qui, anche di una *déchirure* che assume il valore simbolico di uno spa-

riera fra la madre e il figlio («Elle se tourne vers moi et, toujours de sa petite voix pointue, quotidienne, tranquillement assurée, elle me dit: Je vois que ta maman veut rester seule avec moi, nous allons dire notre chapelet ensemble. [...] J'obéis pourtant et je me retrouve dans la voiture, avec le sentiment d'avoir été exclu et frustré», p. 166). Tuttavia – nel presente – avviene, in qualche modo, un superamento delle tensioni antiche e l'ineluttabilità della morte costringe all'accettazione. La madre sembra assumere il suo ruolo familiare, come ruolo forte nell'amore. Si mostra, finalmente, capace di accettare se stessa e di infrangere le barriere che l'allontanano dal figlio («À cette heure, où maman s'aime enfin, je ne suis plus celui qui est toujours de trop. D'un geste, elle est redevenue la sœur aînée, la mère, l'amour fort et je lui en sais une reconnaissance infinie», p. 169). Da parte sua, il figlio, comprende il significato della vita e della morte, nel momento in cui viene messo a confronto con un'ideologia religiosa, quella dell'*expiation*, proposta dall'istituzione clericale e familiare – rappresentata dalla zia suora –, secondo schemi tradizionali banalizzati («Comme si c'était une évidence, elle [*scil.*, la zia] ajoute: C'est l'expiation», p. 170): ideologia dapprima rifiutata («Cette fois c'est trop, de tout mon côté déprimé, de tout le ressentiment de ma jeunesse prisonnière, je me révolte contre cette interprétation cagote», *ibid.*), ma poi accettata e sublimata quale interpretazione ultima («Puis j'ai envie d'éclater de rire ou de la serrer dans mes bras, car elle a de nouveau vu juste et marqué un but. Avec ce mot, qui est celui qu'elle connaît, elle a dit ce qui se passe et ce qu'il importe de comprendre. Pour vivre pleinement, il faut payer», *ibid.*).

LA NUIT

Questa sezione, uno dei notturni che inframmezzano la scansione della *Déchirure* in giornate, è fondamentale per la comprensione sia del ruolo che il pensiero freudiano occupa nel romanzo (e nella globalità dell'opera) di Bauchau²¹, sia della tecnica diegetica, debitrice sempre dei procedimenti dell'analisi psicanalitica. Nella prima sottosezione (*Je m'acquitteray*) abbiamo, infatti, il racconto di un sogno: racconto fatto durante una seduta di analisi, cui si connette la rimemorazione di frammenti del vissuto, essenziali alla ricostruzione dell'immagine materna. In una sottosezione successiva (*La règle fondamentale*) Bauchau riflette, invece, sulla pratica stessa psicanalitica, volta a illuminare la *part submergée* dell'«io».

zio esistenziale in cui si compie lo svuotamento. Lo svuotamento, in particolare, di una donna (la madre del narratore), trasformata dal profondo e in negativo.

²¹ Cfr. R. LEFORT, *op. cit.*, pp. 53-75 (cap. II: *L'inconscient dans l'œuvre*), in particolare pp. 65-72.

«JE M'ACQUITTERAY»

Il narratore racconta un sogno: si tratta della lotta fra un bambino e un giovane montone («Dans ce rêve, le petit garçon veut posséder le bélier jeune. Il le tient par les cornes mais la bête se débat et blesse l'enfant, sans que la mère se fâche. L'agneau mâle est vif, curieux, plein de bagarres et de tendresse. Le garçon l'adore et l'entraîne dans le jardin pour le maîtriser avec son sexe», p. 175)²². L'evidente riferimento sessuale (ripetuto a distanza di poche righe: «Le garçon est bien décevant, lui qui ressemblait à un lionceau, à un jeune coq de combat, avec le précieux sceptre encore imberbe qu'on devinait sous le linge, voilà qu'il détale sans l'ombre de résistance», p. 175), si inserisce in una rappresentazione di rapporti parentali che conferma la simbolica freudiana del passo. Anzitutto abbiamo la comparsa improvvisa del padre, impedimento alla lotta («Il y a un obstacle, le père arrive», p. 175); abbiamo, poi, in un sovrapporsi di immagini oniriche, l'evocazione del fratello Olivier – evocazione che ritornerà più avanti in un capitolo ove sarà nuovamente riproposta la simbologia del *bélier* (cfr. *Le chant du bélier*, p. 228: «[...] j'étais souvent Olivier, j'étais aussi, à travers lui, le bélier»)²³. In questo moltiplicarsi di immagini, la memoria della guerra, che emerge ripetutamente dall'infanzia più remota, si concretizza in un'altra figura, quella di un ufficiale russo-tedesco, che avanza su un carro, con la scritta *Je m'acquitteray* sulle armi luccicanti, quasi a segnare l'ineluttabilità di un dovere da compiere. Nell'intreccio confuso di immagini, il *bélier* assume pluralità di simboli: rappresenta, in primo luogo, il fratello Olivier (più avanti, come si è detto, il *bélier* sarà identificato anche al narratore, la cui immagine, in questo caso, coincide, per il tramite di Olivier, con il *bélier*) e, in particolare, rappresenta l'inconscio, in rapporto con la scrittura – ambito, questo, in cui si consuma una lotta con una conseguente rottura («Là s'est effectuée la rupture. Le petit belier voulait se battre pour affirmer son droit au plaisir et à la connaissance. L'autre a eu peur, il a cru trouver un compromis qui sauvegarde la paix avec le père, en permettant de prendre le plaisir en cachette. L'autre biaise. Il a biaisé pour baiser. Il a contourné l'objet du désir et c'est ce "i" de rien du tout qui m'a fait vivre de profil. Entre les deux parties de l'être, il y a eu une déchirure, une défaillance du sol intime», p. 176). L'evocazione del combattimento con il *bélier*, di rilevanza manifestamente sessuale, congiun-

²² Per il sogno del *bélier jeune*, cfr. R. LEFORT, *op. cit.*, pp. 69-70. Ricordiamo che ripetutamente Bauchau sottolinea l'importanza del sogno, affermando: «le rêve est vraiment la voie royale pour atteindre l'inconscient» (cfr. H. BAUCHAU, *Rencontres avec Freud*, «Études freudiennes», 28, 1986, pp. 105-112, qui p. 110).

²³ La tematica del *bélier* ritorna, oltre che nel citato capitolo *Le chant du bélier* (pp. 224-231, ove peraltro non si tratta più di un sogno, ma della rievocazione di un episodio dell'infanzia che assume, nella rimemorazione, un valore simbolico), nell'opera poetica, ove compare il segno zodiacale: cfr., nella sezione *Double Zodiaque* di *Géologie*, la poesia *Le Bélier* (in H. BAUCHAU, *Poésie complète*, ed. cit., p. 53).

tamente al riemergere dei ricordi di guerra infantili, si trasforma in un'operazione psicanalitica che risulterà peraltro sottostante a gran parte della produzione di Bauchau, informandone la poetica. La metafora sessuale della lotta e del possesso diventa metafora non soltanto dell'esistenza, ma della scrittura in particolare: non per nulla la battaglia col nemico viene condotta con le armi del linguaggio («Pour affronter l'ennemi il me faut le char, le char de la langue évidemment», p. 176). Il fatto che il sogno – il grande mediatore del disvelamento dell'inconscio – «regoli il ritmo della creazione letteraria»²⁴, conferma anche l'identificazione di scrittura e processo psicanalitico. È ciò che risulta in questa sezione della *Nuit*, dove il racconto del sogno appare quasi il momento di una seduta di analisi con Blanche Reverchon («La Sibylle soulève un instant ses paupières avec une sorte d'étonnement», p. 177). Una domanda viene posta all'analista, interrogativo di fondo da parte dell'autore: «[...] mais de quoi fallait-il s'acquitter? La réponse est: d'avoir vécu. C'est ici que l'esprit fait silence, retrouvant la première interrogation: Est-ce que tu n'es pas de trop? Est-ce qu'Olivier ne suffisait pas? Alors deux voix, l'une brève et parfois impatiente et l'autre presque éteinte: Tu n'avais donc pas le droit de vivre?» (p. 177).

Nel contesto di questi interrogativi («Et la parole ne cesse pas d'interroger, ni la vie de répondre», p. 177) – interrogativi con cui l'io narrante interpella la Sibylle, ma anche se stesso – avviene una sovrapposizione di sedute, quasi a testimoniare che il succedersi degli incontri con l'analista si confonde in qualche modo in quell'unica ininterrotta seduta, rappresentata dal disvelamento dell'io nella scrittura. Un nuovo ricordo emerge dal passato, non un sogno questa volta, bensì un fatto legato non più all'infanzia, ma alla piena maturità: un fatto, tuttavia, che testimonia, nella sua vicinanza temporale, il persistere – secondo una linea di assoluta continuità – di uno stato di disagio nei rapporti tra madre e figlio («C'est surtout le rapport de cet acte et de mon âge qui m'a bouleversé. Trente-cinq ans!», p. 180). Un episodio dall'apparenza insignificante, che può sembrare simile, nella sua pochezza materiale e nella capacità di suscitare rimorso e vergogna, all'episodio agostiniano, riportato nelle *Confessiones* (II, 4, 9), delle pere rubate. Il narratore Bauchau, nelle vesti di figlio, ma ormai padre a sua volta, trovandosi in vacanza nella casa di campagna e non avendo con sé denaro, è sorpreso dalla madre mentre fruga di nascosto nella borsa di lei per qualche spicciolo, per comprare un dolce ai bambini. Tra madre e figlio non vi è comunicazione, solo silenzio e imbarazzo, che sedimentano negli anni, fino alla confessione liberatoria fatta all'analista («J'aurais dû parler, m'expliquer [...]. Mais devant le silence, cette condamnation, je n'ai pas pu. C'est un souvenir qui ne passe pas, qui ne passera jamais et rien qu'en y pensant je me sens à nouveau l'estomac coupable. [...] Il y a plus de dix ans que j'ai pris cet argent. Il a fallu le secours de la Sibylle, ce jour où

²⁴ Cfr. R. LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, cit., p. 68.

ella a dit: Une femme n'est pas bonne quand elle n'a plus rien à donner. Il a fallu tout ce temps pour que je puisse me révolter. Que je récuse ce tribunal étranger et que j'en appelle des lois froides qui ont étouffé ma mère», pp. 180-181).

Il dato biografico sembra imporsi in una sintetica ricostruzione degli anni dell'analisi, scanditi dalle sedute con la Sibylle. Bauchau ricorda come questi siano anni di ristrettezze economiche. In qualche modo la crisi esistenziale (dei rapporti parentali: rapporto con la madre, ma anche rapporto con il padre) si rispecchia in una crisi economica. Ma tale crisi, rappresentata dalla perdita della terra e del denaro («Il n'y avait plus d'argent parce qu'il n'y avait plus de terre», p. 177) – tema questo, della *terre* e dell'*argent*, caro a tutto un filone del romanzo novecentesco –, assume una valenza fortemente simbolica, che si esplicita nel richiamo agli incubi notturni, al sogno quindi più che alla realtà («[...] chaque nuit je sentais [la terre] diminuer sous moi et je me demandais au réveil où nous allions encore exister»). Pertanto il discorso, che in una prospettiva anche di riferimenti letterari riprende parzialmente il motivo del *terroir* o della famiglia, intesa, un po' alla maniera di Mauriac, quale *nœud de vipères*, si fa qui eminentemente allusivo del disagio della madre e del disagio con la madre. La perdita della terra, poi, è un'ulteriore metafora dell'assenza: assenza della madre e dell'amore («La terre diminuait et avec elle l'amour était menacé. À cela rien à dire, c'est pour cela que je me battais, pour autant qu'on puisse appeler combat cette sinistre mêlée nocturne. L'amour était dans la bataille, c'était un point stratégique, constamment pris et perdu, suivant les épisodes de la lutte. Si on était chassé, on pouvait conserver l'espoir de le reconquérir. Mais ce n'était pas seulement la terre de l'amour qui m'était enlevée, c'était le sol originel, le bien de naissance que je voyais s'effriter et se fondre en poussière, dans ce sale coin au vent du nord», p. 178). L'assenza investe tutta un'esistenza e comincia quasi come una cacciata *ex utero matris*: la freddezza infatti di un rapporto che rifiuta la tenerezza è suggerita dall'evocazione del parto come atto meccanico, estraneo all'emozione e alla partecipazione («[...] jamais un carottage inespéré, aucune complicité entre nous, comme si elle nous avait expulsé de son ventre», p. 179). Tutto questo in un comporsi, scomporsi e ricomporsi di frammenti, in parte dati biografici, in parte ricordi, in parte sogni – sempre proiezioni dell'inconscio che si sovrappongono e confondono, in un continuo passaggio da realtà a metafora del reale, quale solo l'analista può interpretare.

In questo breve capitolo, inoltre, significativo più di ogni altro di una tecnica compositiva, si evidenzia lo slittamento (o meglio, l'oscillazione) dal piano del vissuto al piano della scrittura, in quanto campo di disvelamento definitivo dell'inconscio. È questa l'interpretazione che l'autore offre qui del combattimento esistenziale, segnato dalla *déchirure*, dalla *faille*. La battaglia, infatti, evocata dalle immagini di guerra che si insinuano nel sogno, è la battaglia condotta anzitutto con le armi della scrittura («Entre les deux parties de l'être, il y a eu une déchirure, une défaillance du sol intime. C'est dans cette faille, dans cette tranchée – étant

donné l'état de guerre – que s'avance le char. [...] Pour affronter l'ennemi il me faut le char, le char de la langue évidemment. [...] Les armes noires, celles des batteurs de fer, sont là pour repousser l'interdit grâce à l'attrait des métaux. Elles évoquent une écriture des origines, une langue guerrière et sacrée. Elles ne sont plus là pour se défendre, mais pour s'acquitter en attaquant, avec beaucoup de mobilité et de décision», p. 176).

LA RÈGLE FONDAMENTALE

«La Règle fondamentale c'est qu'il faut tout dire. Les pensées, les rêves, les désirs: tous vos mensonges. Les paroles sont comme l'eau, rien ne leur résiste. [...] Le bonheur serait de se taire mais la Sibylle ne veut pas mon bonheur», (pp. 181-182): così viene condensata, in poche righe, l'essenza degli incontri con Blanche Reverchon, e viene enunciata la *règle* dell'analisi terapeutica. Le *paroles* del paziente sono confrontate col *silence* della terapeuta e si disperdono, apparentemente, in questo silenzio, fino al configurarsi di un interrogativo risolutore («Alors une question est posée. On ne sait pas à qui, ni par qui, mais elle vous atteint au centre. Elle pénètre en vous jusqu'à un noyau ténébreux où elle vous force à distinguer une sorte de matière, ou de nature», p. 182). Nuovamente, dalla riflessione sulla pratica psicanalitica, si passa alla rievocazione della stessa pratica. Come sempre il discorso dell'«io» narrante si svolge su piani diversi di rimemorazione: dal ricordo della seduta con la Sibylle si stagliano i ricordi emersi durante l'analisi – ricordi frammentari di momenti vissuti, ma anche immagini ossessive come quella dell'*homme noir*, già presente nel capitolo su Mérence –, che ora ritorna quale figura del profondo, più chiaramente identificabile di quanto non lo fosse nella precedente evocazione («Je m'aperçois, pour la première fois, que par toute la part submergée de moi-même je suis l'homme noir», p. 183)²⁵. Emergere di un immaginario del profondo e metaforizzazione di questo immaginario si confondono. Nell'operazione di metaforizzazione prende forma uno sdoppiamento fra inconscio e conscio, nel disegno di due figure contrapposte, l'*homme noir* e l'*homme blanc*, che compongono l'unica persona del narratore. Come ha segnalato Lefort «si oppongono in modo pregnante due movimenti contrari: le forze dell'inconscio che tentano di dire tutto e le forze della coscienza, spaventate, che vogliono costringere al silenzio»²⁶. Il problema del linguaggio si impone, e viene evidenziato una volta di più, in una prospettiva in cui la teoresi professata dal narratore si fonde con l'esperienza psicanalitica, nel riproporsi insistente del concetto

²⁵ Cfr. *ibid.*, p. 62: «Toujours au centre de la création littéraire, l'inconscient se présente sous d'autres formes allégoriques dans *La Déchirure* e *Le Régiment noir*: l'homme noir ou l'homme des profondeurs. Ici, la figure de l'allégorie est complexe puisqu'il s'agit d'une symbolisation qui prend les traits d'une métaphorisation: l'inconscient et l'homme noir partagent au moins le sème de la profondeur».

²⁶ Cfr. *ibid.*, p. 64.

di *langue*: una *langue étrangère* parlata dall'*homme noir* (l'inconscio), *langue* che il narratore sembra rifiutare, per quanto poi si dichiara *serviteur de la règle*, regola che governa il procedimento psicanalitico («C'est à moi qu'est posée la question et naturellement je ne peux pas y répondre puisqu'elle est posée dans une langue étrangère. La règle est de tout dire mais je ne parle pas cette langue. [...] Comme le dit la Sibylle, nous sommes bien attrapés tous les deux. Mais je suis habitué à mon petit espace, rien ne m'empêche d'espérer. Tandis que lui, l'homme pressé, il n'a jamais pu attendre. La grande roue de la forge tourne à nouveau dans la rivière. Elle va nous passer sur le ventre, nous en sortirons, je le sens, tout en eaux furieuses, tout hérissé d'écume et de force. Et le fer qu'on forgera avec moi, bon Dieu, je vais apprendre à m'en servir. Qu'il sache que, moi aussi, je suis l'homme tout entier et le serviteur de la règle», pp. 185 e 185-186).

LE QUATRIÈME JOUR

[senza titolo]

«Ce jour, qui sera peut-être celui de la mort de maman, est aussi un jour banal, tissé dans la trame la plus épaisse du quotidien» (p. 190): dopo la *nuît affreuse* riprende la vita quotidiana, in una confusione mentale e in un disagio fisico, in cui la prossimità con la morte sviluppa una sensazione di spreco e perdita irrimediabile («Au même moment une voix affirme, qu'en face de la mort, on n'a pas assez fait l'amour et que le seul temps qui ne fut pas perdu, a été celui là», p. 190). Nella banalità dei *gestes odieusement familiers*, il narratore si ritrova accanto al letto d'ospedale della madre. Riprende la narrazione, clinicamente precisa, della lotta che quest'ultima sta combattendo («Inconsciente sous le masque, elle n'est cependant plus qu'un effort pour respirer. À chaque aspiration son visage se soulève sur les oreillers et le souffle pénètre en elle avec un long râle, un frottement de pierres brutes l'une contre l'autre», pp. 191-192). Nuovamente sulla realtà agonica si sovrappone il ricordo, o meglio la volontà di recupero del passato sul filo della memoria: riemerge la visione della madre giovane e si mette in moto quello che Lefort definisce²⁷ un *regressus ad uterum* («À travers la détente de mes muscles et de mes pensées, je rejoins l'image d'une femme à la fin délicieuse de sa jeunesse, habitée encore par une douce gaieté sensuelle et pleins de jardins, de chemins verts et de fruits cueillis dans les arbres. Je marche, je monte à travers elle un escalier de pierre, un escalier de bois. Le corridor a un plancher qui grince, avant la porte, avant la scène, avant le jeu originel», pp. 193-194). Si tratta di quel movimento verso l'infanzia in cui si fondono, *avant le jeu originel*, immagini ambivalenti – persone che sono luoghi e luoghi che esplicitano la compenetrazione di

²⁷ *Ibid.*, p. 106.

persone – in un itinerario che porta a esperienze di un gioco, che è metafora di un processo psicanalitico di ritorno, ma è metafora anche di quel processo di creazione letteraria («Le jeu c'était le livre»: leggiamo nella sezione successiva, p. 221) che si identifica, in parte, nella perdita dei riferimenti spaziali e temporali²⁸.

LE JEU ORIGINEL

Una volta di più, il ricupero del passato assume le parvenze non solo di una rimemorazione, ma anche quelle del rendiconto di una seduta psicanalitica, in cui i ricordi degli accadimenti remoti – dell'infanzia, in particolare – vengono evocati in alternanza con i sogni, in una sovrapposizione (e confusione) continua di livelli, dal reale all'onirico. Il filo narrativo, pertanto, si dipana non come un racconto coerente e ordinato, ma come un accumularsi di frammenti di memorie, oggetto di confessioni rese all'analista, confessioni sempre di faticosa interpretazione («Ce souvenir est très important [...]. Il y a dix ans, je l'ai plusieurs fois évoqué avec la Sibylle mais nous n'y avons pas pénétré», p. 196). Con maggior pregnanza degli altri capitoli, questo del *Quatrième jour*, nelle sue varie sezioni, è esplicativo di un metodo diegetico, proprio per le modalità con cui la descrizione delle ultime giornate della madre e della sua lunga agonia si intreccia, non solo con la rievocazione del passato (coincida pure tale rievocazione con l'esame di coscienza dell'ascesi cristiana), ma anche con un'analisi a un tempo interpretativa e liberatoria dell'io. Per quanto concerne questa analisi, infatti, viene quasi sottolineata, a livello clinico, l'operazione psicanalitica, per esempio quando nel ricordare i giochi infantili col fratello Olivier il narratore si vede come *l'autre* («Dans mon plus ancien souvenir, je me retrouve dans une chambre avec Olivier. [...] Olivier se balance avec un grand cheval blanc à bascule. [...] L'autre est assis par terre et joue avec application [...]. Est-ce le soleil qui se retire, ou l'entrée de maman dans la chambre, on sent l'événement se défaire. On perçoit le temps où il sombre, pendant qu'on retourne dans la pénombre. Dans l'espace hérissé d'objets froids où l'admiration pour Olivier et sa protection sont bien nécessaires. La scène n'a duré qu'un instant, peut-être quelques secondes, c'est depuis lors que je suis l'autre. Je veux dire moi. Seulement moi», pp. 194 e 196). Lo stesso concatenarsi di frammenti e sovrapporsi di immagini è indicato quale risultato di una tecnica di analisi che porta a insistere sul 'ricordo', a ritornarvi, in una ricostruzione del contesto, arricchendolo di particolari sfuggiti o considerati a torto insignificanti («L'esprit de la Sibylle me presse de reprendre le dialogue, de retrouver la coquille dont j'ai peut-être fait abusivement une sirène et d'en extraire, malgré ses courbes et ses replis, la signification véritable. Il faut pour cela retourner sur les lieux de

²⁸ Per Régis Lefort, «questo itinerario in cui gli uomini si perdono è anche quello, secondo Heidegger, in cui l'essere si disvela» (*L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, cit., p. 105; cfr. anche tutto il paragrafo *Le jeu originel: se perdre*, *ibid.*, pp. 105-111).

la scène», p. 196). In questo riemergere del passato, ove ricordi e sogni si confondono in un andirivieni temporale, le figure parentali evocate – del fratello e della madre – se riportano a quell’infanzia che è per certo uno dei temi centrali della *quête* letteraria di Bauchau, assumono una forte valenza sessuale, in un prolungarsi del *jeu originel*, infantile e ambiguo a un tempo, in un altro gioco (anch’esso identificato con il *jeu originel*), quello della scrittura («Le jeu c’était le livre», p. 221), in un compenetrarsi di ‘genere’ («Tu devinais que pour le jeu total des mots, il faut être à la fois fille et garçon», p. 220).

Tentiamo di ripercorrere questa rimemorazione, scandita come confessione terapeutica. Si comincia con l’evocare quella che altrove sarà definita da Bauchau *la circonstance éclatante*²⁹. Il narratore e suo fratello Olivier, bambini, si affrontano in una stanza, e il loro affrontarsi assume immediatamente un valore metaforico. Olivier, bellissimo su di un cavallo a dondolo; l’altro, lo sguardo pieno di ammirazione per il fratello, seduto in un angolo, in mezzo ai giocattoli. Poi un raggio di sole fa brillare una sciabola tenuta in mano dal narratore fanciullo e questa diventa oggetto rivelatore e simbolo di una felicità presente e futura³⁰ («Le sabre

²⁹ Si tratta di una conferenza del 1987 (*La Circonstance éclatante* appunto) che ora si può leggere in *EE*, pp. 15-32. Basti citare l’apertura di questo testo: «Le souvenir de la scène dominante de mon enfance ne m’est revenu qu’à la fin de ma première analyse. J’ai cru d’abord qu’elle se situait dans la maison chaude, celle de la lignée maternelle, pour m’apercevoir peu à peu, à travers l’écriture, qu’elle se situait dans celle de la lignée paternelle. [...] La scène se déroule dans une chambre aux cloisons de bois qui s’ouvrent sur une large fenêtre et je suis seul avec mon frère aîné, celui que, dans *La Déchirure*, j’ai appelé Olivier. [...] Olivier se balance sur un grand cheval de bois et la pulsation de la bascule sur le plancher anime et articule fortement la scène. [...]» (*ibid.*, p. 15: il corsivo è nostro). Il fatto che la sezione in questione della *Déchirure* sia sustrato di una conferenza che relaziona sull’esperienza psicanalitica (collegandola, peraltro, all’esperienza della poesia e al significato della scrittura in versi), è estremamente significativo per l’illustrazione della tecnica narrativa di Bauchau nel suo romanzo più antico: romanzo appartenente, come si è detto, alla tipologia novecentesca dei *livres des mères* (in particolare dei *livres de deuil*, sulla morte della madre). In questi libri, infatti, la descrizione delle giornate terminali della madre, cui il figlio o la figlia assistono, si alterna con la rievocazione del rapporto parentale, attraverso un succedersi di ricordi che costruisce una specie di biografia materna o di autobiografia dell’autore. Per quanto l’impiego del ‘ricordo’, come strumento narrativo, apra di per sé le porte all’interpretazione freudiana, è anche vero che spesso gli autori, in questi libri, prendono le distanze dalla psicanalisi, sottolineando la portata cronachistica del loro scritto: è il caso del già citato *Une mort très douce* di Simone de Beauvoir, testo contemporaneo a quello di Bauchau, a proposito del quale l’autrice respinge la lettura psicanalitica (cfr. D. CECCHETTI, *op. cit.*, pp. 530-531). Nella *Déchirure*, invece, la rievocazione del passato – in alternanza, come nei vari *livres de deuil*, con la descrizione delle ultime giornate della madre – viene introdotta come una vera e propria rimemorazione fatta all’analista, la quale interviene, sottolinea e guida nell’interpretazione dei ricordi. Il libro di memorie assume dunque il carattere di un resoconto fatto al terapeuta, ed è l’‘analisi’ stessa a farsi tecnica diegetica.

³⁰ Nella *Circonstance éclatante* (*op. cit.*, p. 18: il corsivo è nostro) la sciabola-giocattolo, in quanto oggetto salvifico, diviene simbolo dell’écriture: «Ce qui m’étreint alors c’est le retour de la longue enfance, de l’interminable dépendance qui ne faisait que commencer, préfigurant le long

brille, la main brille et l'enfant sort de l'ombre. Il découvre son bonheur. Il n'est plus nécessaire d'admirer Olivier. Il brille, lui aussi, et l'objet mâle et guerrier rayonne dans sa main. Il rit. Il est une petite figure qui se réchauffe et qui s'épanouit en découvrant son soleil», p. 195). L'evocazione della stessa scena – o si tratta della sovrapposizione, nel ricordo, di 'circostanze' simili? – provoca emozioni opposte nel narratore: ora un sentimento di inferiorità, di essere di troppo rispetto al fratello, ora un sentimento di riappropriazione di un'individualità mortificata. In effetti, appare evidente che si tratta di differenti sedute di fronte alla Sibylle, la quale induce a ritornare sullo stesso ricordo, precisandolo e arricchendolo di dati contestuali («il faut pour cela retourner sur les lieux de la scène», p. 196). Abbiamo un sovrapporsi di luoghi: le case dell'infanzia, a Blémont e ai Genêts, con un'intercambiabilità di ricordi («J'ai donc déplacé la scène de la maison chaude à la maison froide, pourquoi? Mon souvenir est tellement encre aux Genêts, que je ne pourrais reconnaître mon erreur, qu'en retrouvant d'abord le lieu où elle s'est passée», p. 198). Per esempio il *souvenir* di una camera bianca, mansardata, a Blémont, dove era solita dormire Mérence e dove, in vacanza, dormivano i due fratelli bambini («Il y a un lien intime entre elle et la scène originelle, mais quelque chose l'a effacé», p. 199). Il ricordo dei salti e della danza sui letti di quella stanza, ridisegna il *jeu originel*, che acquisisce una valenza sessuale, una valenza sottolineata dalle modalità del gioco («On pouvait alors se frotter doucement le ventre sur le matelas ou l'oreiller. Si on éprouvait une sensation, jointe au sentiment d'avoir réellement produit une chose vivante, on criait: J'ai fait un jeune. Mais surtout un plaisir que je dois bien appeler spirituel [...]. Le mot suscitait l'image, qui devenait chose vivante et provoquait le rire. On ne produisait pas ce qu'on voulait, il y avait un don, une rencontre. Produire un poulain était l'entreprise la plus difficile, mais rarement couronnée de succès», p. 200). Modalità che in qualche modo mimavano un piacere trasgressivo, nei gesti e nel linguaggio («Le scandale subtil, en se regardant dans les yeux d'un lit à l'autre, de prononcer en même temps le mot cul – mot ironique et succulent – la bouche bien ronde et l'air d'être à la messe [...]. Il n'y avait rien de caché dans le jeu, mais au contraire beaucoup de clarté et un esprit de recherche où l'intelligence s'aiguissait», p. 202). Nulla di oscuro in quel gioco. Solo la scoperta felice di un modo per associare parole, oggetti e sensazioni. La scoperta del senso e dei sensi, di questo si trattava («Si on avait posé à tante Marie cette question, pour nous pleine de saveur: Est-ce que le petit Jésus a un cul? cela aurait pris les dimensions d'une catastrophe. Mais lorsque, poussé par Olivier, je l'avais, avec un regard d'ange, posée à Mérence, elle avait

cheminement du poème et de l'écriture pour lesquels je n'étais, je ne suis armé que du sabre de la petite enfance et de son éclat passager». La sciabola, inoltre, «objet mâle et guerrier [qui] rayonne dans sa main», si carica anche di valenze sessuali. Se da un lato il *sabre* richiama la scrittura (l'atto poetico), dall'altro sembra diventare, qui, simbolo ancestrale e sessuale (atto sessuale) della potenza e della fertilità creativa, identificata col sesso maschile.

répondu bonnement: Sur quoi est-ce qu'ils s'assiérait le pauvre, s'il n'avait pas de derrière? Et cette réponse avait définitivement résolu la question qui cessa dès ce moment de nous tourmenter, sans cesser de nous faire rire», p. 203). Tuttavia, immediata è la riprovazione della famiglia («Après la découverte du jeu il y a eu un conseil de famille, une assemblée formidable. On nous a fait comparaître, nous avons été interrogés, jugés. Sommés de condamner le bonheur et l'interrogation vaillante», p. 205): nel gioco dei bambini, infatti, viene identificata una sorta di depravazione sessuale («cela salit leur esprit et leur donne de mauvaises pensées», p. 206), per cui viene minacciata la *plus grande punition*. Di qui un complesso di colpa, che condiziona l'infanzia del narratore («J'ai dû m'effondrer très vite et ils m'ont tiré les vers du nez. Oui, ils ont employé cette expression affreuse et ils m'ont forcé à avouer je ne sais quoi dans leur langue, où tout prenait un sens différent que je ne pouvais plus réfuter. C'est pour cela qu'il y a sur mon enfance ce poids formidable de larmes – je ne pleurais pas plus qu'un autre pourtant – et ce sentiment d'être coupable, non pas envers eux bien sûr, mais envers Olivier et peut-être envers moi-même», p. 205). Qui, il ricordo della madre, nel quadro della rimemorazione dell'infanzia – rimemorazione fatta durante una faticosa e sofferta analisi psicanalitica («J'avance pas à pas dans ce labyrinthe de sons, de regards et de souvenirs lacérés, sans savoir où il va me mener», p. 216) –, si rivela fondamentalmente ambiguo, come è proprio, d'altronde, dei riferimenti parentali nelle riletture freudiane. La madre, infatti, appare dolce e dispensatrice di perdono, ma il perdono, di per se stesso fonte di rimorso, si accompagna con minacce che assumono una caratterizzazione sessualmente equivoca, nell'evocare l'imposizione dell'abito femminile, quale segno di vergogna, in realtà segno di confusione di genere e di un inconscio prefigurare la castrazione («Le soir, maman vient dans notre chambre. Nous sommes préparés à ses reproches, à sa colère peut-être et à la punition qui doit précéder le pardon. Mais elle n'est pas en colère, elle est très douce. Elle est infiniment triste et émue. Elle s'assied sur une chaise, nous prend près d'elle: Vous m'avez fait beaucoup de chagrin, je ne croyais pas que vous pourriez me faire tant de chagrin. Votre père est très fâché, il vous pardonne mais il ne vous pardonnera pas une deuxième fois. Si vous continuez à faire ces vilains jeux, à dire ces horribles mots, il vous infligera la plus grande punition... Ce serait terrible... encore plus terrible pour votre maman... quelle honte pour moi... Son visage est décomposé, elle a les yeux pleins de larmes, sa voix tremble. Olivier est admirable. Il se dégage doucement de son bras, la regarde en face et demande: Qu'est-ce que c'est la plus grande punition? Des larmes coulent des yeux de maman, elle le regarde d'un air de reproche: Tu le sais très bien. Olivier est décontenancé, mais ne cède pas, il va l'interroger encore. Alors c'est maman qui éclate en sanglots, qui sort de la chambre en courant et nous abandonne pétrifiés, sans avoir éteint la lumière. Je me couche sans être bordé, mon lit est glacé. Olivier hésite et finalement va éteindre. Quand il fait noir, je lui demande: Qu'est-ce que c'est la plus grande punition? Olivier ne répond pas et se contente de grogner: Tais-toi.

Je l'entends qui s'agite dans son lit, je sens qu'il ne sait pas encore, mais qu'il a une crainte et qu'il est très malheureux. Je m'éveille plusieurs fois pendant la nuit, mon corps est tout noué et rétréci par l'appréhension. Il est plein d'interrogations qui grelottent. Le matin, je saute de mon lit, je cours pieds nus vers celui d'Olivier malgré le danger des échardes, car je sais: La plus grande punition, c'est quand on vous habille en fille. Olivier ne répond toujours pas, mais je vois bien sur son visage que c'est ça. Est-ce que les garçons alors deviennent des filles? Il me fait signe, on dirait qu'il me supplie d'arrêter. Il ne sait pas, mais pour la première fois Olivier s'effraie. Et nous avons peur, tous les deux, misérablement», pp. 207-208).

Ancora un ricordo – su cui, nelle sedute di analisi, si esercita l'interpretazione della Sibylle – si sovrappone a quello del *jeu*, per poi, a livello onirico (ma ricordi di esperienze effettive e ricordi di sogni si compenetrano), confondersi con l'immagine della madre e rivestire anche funzione simbolica, quale metafora dell'*écriture*. Si tratta dell'evocazione di una bambina – figura reale, questa, nello svolgersi della vicenda – che, inconsapevolmente, mette in moto il meccanismo di riprovazione parentale, riferendo agli adulti dei giochi dei due fratelli («Nous avons dû l'initier au jeu et elle en aura parlé, je suppose», p. 203), ignara della molteplicità – spesso dell'incomunicabilità – dei linguaggi («La petite fille n'avait pas vu qu'il y avait deux langues: une qu'on parle avec les grandes personnes – sauf Mérence – dans le monde comme ça, et une autre qu'on parle entre soi, dans le monde réel, celui du jeu. Elle a voulu parler du jeu avec les mots du monde comme ça, mais c'était impossible, plus rien n'était vrai dans cette langue. Elle a cru s'emparer du secret d'un pays et elle est allée le porter dans un autre. Il n'y avait pas de secret, il n'y avait que l'expansion des actes et des choses dans le joyeux trésor des mots. Petite garce, elle nous a vendus, et pour rien. À la place du merveilleux théâtre, où nous avions voulu la faire entrer avec nous, il n'est resté que la sensation et leurs limites. Avec ses mots, et leur trahison dans l'autre langue, l'arbre du jeu avait perdu ses floraisons, son feuillage et la belle charpente du savoir. Il ne restait qu'un tronc nu, mutilé. Ils ont eu envie de l'abattre», p. 204). La bambina e la madre, in questo intrecciarsi di memorie, vengono considerate, entrambe, responsabili del senso di colpa («Le poids de la faute est venu par la petite fille et par maman qui a continué sa trahison», p. 209). Di nuovo, realtà e sogno si confondono nel ricordo: e nel sogno, in cui il narratore ritrova la *petite fille* distesa sull'erba, intenta a leggere un libro, si realizza l'identificazione della bambina e della madre («Le rêve finalement l'a bien montré, c'était maman la petite fille», p. 220). Ancora una volta il lettore, disorientato, è confrontato con l'ambiguità profonda di un testo, in cui la narrazione interseca i piani, in un'assunzione continua di significati simbolici plurimi, da parte dei personaggi e delle situazioni.

Due, comunque, sono i livelli di lettura che si impongono. In primo luogo, quello della sessualità. Si tratta di un richiamo scandito in tre momenti. Anzitutto, nel sogno, la *petite fille* distesa nel prato diventa, immediatamente, figura di

forte valenza erotica, nel contatto fisico («Elle est pieds nus avec une robe de nuit blanche dans laquelle vous la prenez dans vos bras. Quand elle est bien juchée là, ce qui vous donne une impression de force, vous ne pouvez vous retenir de l'embrasser – quoique vous vous souveniez que c'était un peu dégoûtant d'embrasser les filles – mais celle-ci est blonde et toute petite, avec des pieds ravissants. Vous la sentez nue et libre sous la robe de nuit blanche et elle est de toute façon très attirante», p. 209). Ma la sessualità investe il rapporto con la madre, evocata, non nel sogno ma nel ricordo di rapporti reali, anch'essa attraverso la tematica del contatto fisico – tematica su cui Bauchau «écrivain par espérance, psychanalyste par nécessité»³¹, ritornerà in successivi interventi³² – con un susseguirsi di immagini d'infanzia sessualmente repressa e inquieta («C'est une très belle robe, en réalité, mais pour s'en apercevoir il faut s'en approcher, il faut la toucher. Maman ne permet jamais qu'on la touche et c'est son front qu'elle penche vers vous pour que vous l'embrassiez. Si vous lui prenez seulement la main, même en faisant semblant de jouer, elle vous fait sentir que vous êtes ridicule. Revenant de retraite elle répétait avec admiration à tante Claire un mot de Maria Montessori: Ne touche pas ton enfant, sinon pour le servir. Mais moi j'avais besoin qu'on me touche et qu'on m'aide à toucher le monde. Un jour que nous nous battions nus dans notre bain, Olivier et moi, elle est entrée brusquement et a dit très mécontente: Il ne faut pas vous toucher comme ça, c'est ainsi qu'on attrape des maladies. Alors tout était mal finalement, tout ce qui vous montre comment on fait, tout ce qui vous apprend comment on est», pp. 211-212). Il richiamo alla sessualità infine – in un'adesione perfetta alla più canonica delle teorie freudiane – viene introdotto quale chiave interpretativa dei rapporti interpersonali dell'infanzia: anche se il richiamo alla sessualità dipende dalla lettura che la madre fa dei giochi dei suoi figli, concorrendo essa stessa a introdurre elementi di morbosità. Così, quando i bambini si inventano un nuovo gioco, in sostituzione di quello in precedenza vietato nella sua trasgressività verbale, è la madre a darne un'interpretazione malsana («Nous sommes là avec un autre jeu: les maisons de draps de lit. Nous tendons entre nos lits les draps et les couvertures pour combiner des maisons pleines de chambres, de grottes et des couloirs inattendus. C'était un jeu un peu triste où le problème était de faire plusieurs épaisseurs de murs pour s'enfouir le plus profondément possible. Ce jeu ne plaisait pas beaucoup à maman, elle devinait bien que nous cherchions à nous cacher. [...] Nous avons dû, au début, tenter de combiner l'ancien jeu avec le nouveau, mais ce n'était que des réminiscences. Le vrai jeu était bien mort, la peur d'être surpris, l'interdit jeté sur les mots arrêtaient les gestes

³¹ Cfr. H. BAUCHAU, *L'écriture à l'oreille enfantine*, «Études freudiennes», 26 (novembre 1985), pp. 173-178, ora in *EE*, pp. 121-126, qui p. 121.

³² Per questo aspetto, ricordiamo, fra gli altri scritti, gli articoli pubblicati tra il 1973 e il 1986 sulla rivista «Études freudiennes».

allègres et cassaient l'investigation. Certes le plaisir, esseulé et furtif, nous demeurait, mais comme un arbre foudroyé», pp. 213-214).

L'altro livello di lettura è quello di una metaforizzazione in funzione della scrittura. Se nel *jeu originel* i bambini usano parole trasgressive e vietate, la centralità stessa che assumono i *mots* e l'*interdit sur les mots* si apre, nella rievocazione psicanalitica, a una commistione tra ossessioni diverse, che accompagnano l'uscita dall'infanzia del narratore: le esperienze infantili sedimentano in un groviglio di realtà psichiche, in cui *les mots* preluderebbero alla scoperta dell'*écriture*, un'*écriture antérieure*, cui tende l'*écriture actuelle*³³. La connessione che si instaura tra immaginario di rimemorazione e immaginario onirico in rapporto al simbolismo dell'*écriture* è evidente. Per esempio, nel sogno della *petite fille*³⁴, quando il narratore trova la bambina distesa sull'erba intenta nella lettura, non solo si sdraia accanto a lei, in un contatto fisico, ma si mette a leggere. L'accompagnarsi – e il compenetrarsi – dell'atto fisico e dell'atto intellettuale «ramène à [une] ambiguïté fondamentale» (p. 210). Così pure il gioco dei due fratelli bambini, che si conclude nella scoperta della *circonstance éclatante*, si risolve in parte nella scoperta di un'autorealizzazione mediante le 'parole' («Avec le jeu [les mots], je suis dans le noyau le plus ancien, le plus dense du passé et son poids équilibre à lui seul toutes les murailles effacées jusqu'ici. Il faut qu'à travers lui je pénètre jusqu'au cœur de la scène et que je voie qu'elle n'était pas le lieu d'une élection divine. La scène est l'instant où l'enfant découvre, dans l'éclat du soleil, qu'il possède lui aussi le pouvoir et l'arme qui rendent Olivier magnifique et touffu [...]. Il faut accepter de devenir moi et pas lui, *ce n'est pas facile mais la découverte de la circonstance éclatante m'y conduit*. Pourquoi me conduit-elle vers le jeu? Car Olivier sur son cheval n'a aucun besoin du jeu, ni d'exprimer son bonheur. Il lui suffit merveilleusement de se balancer et d'être. C'est moi qui, en découvrant mon pouvoir, ai eu besoin de l'agrandir pour me trouver et *pour me vivre avec plus d'intensité avec les mots*. [...] *Avec eux, pour la première fois, fabuleusement, je suis*»», pp. 216-217: il corsivo è nostro)³⁵. Gioco e scrittura hanno in comune la trasgressione,

³³ Tutta questa sezione della *Déchirure* va letta in parallelo con il citato articolo delle «Études freudiennes», *L'écriture à l'oreille enfantine*, ove alcuni ricordi dell'infanzia vengono messi in relazione con il problema dell'*écriture*. Leggiamo in questo articolo: «Comme nous sommes maintenant inscrits dans une vie de langage nous ne pouvons en rendre compte qu'à l'aide de mots – de mots et de maux comme me l'a dit une psychanalyste –, de mots perçus par l'oreille enfantine. [...] Ainsi l'écriture actuelle tend toujours vers une écriture antérieure qu'elle ne peut atteindre même si elle est éclairée par elle. Elle y tend à travers un labyrinthe de mots qui mènent vers un futur qui s'éloigne au fur et à mesure qu'on s'en approche» (*EE*, pp. 124 e 125).

³⁴ Questa *petite fille* può essere anche riferimento, come dicevamo, a una figura reale: una cugina di Henry Bauchau, amore infantile, oggetto di derisione per la famiglia (cfr. M. WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau etc.*, cit., p. 19).

³⁵ Nel citato articolo (*La Circonstance éclatante*, cit., pp. 18-19) la ripresa e rielaborazione di questo passo conclude con un riferimento all'*écriture*: «L'écriture part de cette obscurité initiale et,

come dimostra l'inestricabile intreccio di pulsioni rivelato dal sovrapporsi, nelle diverse rimemorazioni, del richiamo alla sessualità e del richiamo alla 'parola', intesa come lotta faticosa per emergere all'*écriture*. Soprattutto, nel richiamo alla sessualità, è centrale il ruolo del legame parentale, nella rievocazione del rapporto conflittuale tra i fratelli, che in qualche modo va al di là dei *mots*, dei *vains simulacres de l'expression* («[...] Olivier sur son cheval ne se paie pas de mots. Il tient la solide matière entre ses cuisses et n'obtient pas son plaisir des vains simulacres de l'expression mais de cette réalité directe qu'il maîtrise. Il suffit de regarder Olivier pour s'en convaincre, les mots ne sont pas sérieux. Ce qui compte c'est la terre, les usines, les affaires, la politique. [...] En écrivant ceci je me sens à nouveau rejeté – rejeté hors du livre – par une pulsion puissante qui nie la fécondité de la parole et de la création de la beauté. Mais je ne me laisserai plus repousser», pp. 218-219). Ma è nella rievocazione della madre che le rimemorazioni si caricano di significati complessi: la figura materna – di indubbia tenerezza, pur essendo fonte di incomprensioni e disagi – assume anche le connotazioni freudiane classiche, segnate dalla sessualità. Con un'ulteriore complicazione: come già nel sogno della *petite fille*, sessualità e *écriture* si intrecciano (il narratore entra nel libro per il tramite della *petite fille*) e l'*ambiguïté* nasce dalla confusione fra i due livelli. Allo stesso modo, questa ambiguità di fondo si manifesta, con un coinvolgimento ben più profondo dell'inconscio, nella sovrapposizione, o meglio nell'identificazione, della *petite fille* con la figura della madre («Le rêve finalement l'a bien montré, c'était maman la petite fille. [...] Maman t'a blessé en prenant la place de la petite fille et tu n'as rien su faire encore de son apparente trahison et de ta blessure. Pourquoi désirais-tu tellement l'arrivée de la petite fille à Blémont? Vous vous foutiez bien, tous les deux, des filles qui tombent toujours et courent si mal. C'était pour la faire entrer dans le jeu. Et *beaucoup moins dans le jeu du sexe* – car on ne savait pas très bien ce qui manquait aux filles – *que dans le jeu des mots*. La petite fille devait élargir le jeu en te permettant d'y faire entrer *une nouvelle matière*, et *plutôt de nouveaux mots que de nouvelles sensations*», p. 220: il corsivo è nostro). In questa ricostruzione, sul filo dell'analisi terapeutica di quel *jeu* che è metafora a un tempo dell'itinerario esistenziale e del processo creativo, la madre ha un ruolo centrale anche nell'*écriture*, in una specie di identificazione con il

dans mon cas, de l'inhibition d'écrire. J'avais écrit, dans les années qui ont précédé la Seconde Guerre mondiale, quelques poèmes et des articles mais qui ne s'inscrivaient pas dans une forme originelle ni un véritable son de voix. Je n'exprimais que de surfaces, je n'entendais ni l'espérance de mon passé ni, comme me l'a dit un jour un rêve, la mémoire de mon futur. C'est seulement lorsque l'obscurité est devenue plus profonde, au cours de l'analyse et du temps de séances, que l'écriture a pu très lentement réapparaître. La nouvelle et faible lumière qui s'est alors manifestée était bien celle qui m'avait atteint pendant la circonstance éclatante. Une lumière brève, nullement discursive et qui disparaissait très vite sans aucun commentaire tandis que le grand univers continuait à se balancer, au-delà de l'angoisse et peut-être hors du temps».

livre («On dirait alors que sa voix tout intérieure et pareille à celle de la Sibylle dit très doucement: Arrête, mon petit. N'interroge plus. Ne t'approche plus si près de la mort. Laisse-moi faire. Le jeu, c'était le livre. Je te l'ai pris par trahison, c'est vrai. Il le fallait, sans cela tu te serais contenté de le lire et nous n'aurions jamais vécu, toi et moi. Tu as payé et maintenant je paie. Le livre, tu sais bien que je l'ai rendu, il y a dix ans, quand j'ai renoncé à toi entre les mains de l'autre. Il est là, tu n'as qu'à le prendre. Il est en moi», p. 221).

Con uno stacco segnato anche tipograficamente, il racconto ritorna al presente. Il narratore è accanto al letto della madre agonizzante. Ma il respiro faticoso, la *lutte pied à pied contre l'étouffement* della morente, mette nuovamente in moto il meccanismo del ricordo. La rimemorazione sovrappone all'esperienza di morte, che il narratore sta vivendo, un'esperienza analoga di fine, la prima di questo genere provata nell'infanzia. Si tratta della morte di un puledrino, donato al bambino nella villeggiatura di Blémont («Chaque année à Blémont, au moment où les juments poulaient, on nous donnait à chacun un poulain que nous pouvions caresser et chérir de préférence aux autres pendant tout un été. C'était mon poulain qui était en train de mourir», p. 223). Come tanti altri ricordi d'infanzia, questo *poulain* assume una valenza fortemente simbolica³⁶, per un'identificazione del puledrino appena nato con il frutto della propria creazione fantastica, e nello stesso tempo per un'identificazione con se stesso («Oui, malgré ma faiblesse, j'avais été le premier à produire un poulain. [...] Le mien a été fait, il est sorti victorieusement de mon ventre et de ma bouche, le jour même où le petit poulain est apparu à la ferme. C'est pourquoi, à la stupéfaction générale, j'ai refusé de lui donner un autre nom et je l'ai appelé Poulain. Olivier seul le comprenait, ce poulain, c'était moi-même», p. 223). Così, sempre più la memoria, attivata dal rapporto estremo con la madre, ripercorre i sentieri che riconducono alla *maison chaude* dell'infanzia.

LE CHANT DU BÉLIER

Nella rimemorazione, il ritorno all'infanzia prende ora corpo con un altro episodio, di cui è protagonista il nonno a Blémont. Facendo una passeggiata nella campagna, il vecchio si è imbattuto in un gregge di pecore sfuggito dal recinto ed è stato travolto da un montone che lo ha colpito alle gambe. Il narratore bambino assiste alla scena, mentre il montone «demeure un instant en arrêt devant sa victime qui n'arrive pas à se relever, puis bondissant de quatre pieds, il lance un chant de défi» (p. 225). Il simbolismo del *bélier* è pregnante quanto quello del *poulain*. Si tratta, qui, di una doppia assimilazione: come abbiamo già visto nella sottosezione *Je m'acquitteray*, il *bélier*, per un gioco di identificazioni parentali di forte valenza psicanalitica è il fratello Olivier ed è, allo stesso tempo,

³⁶ Cfr. R. LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, cit., p. 109.

il narratore bambino, spesso in emulazione del fratello («Dans la mesure où, en moi-même, j'étais souvent Olivier, j'étais aussi à travers lui, le bélier», p. 228). Questa identificazione avviene nel riconoscimento di una *méchanceté* originaria di cui l'animale è proiezione e, in qualche modo, esorcizzazione («Finalement le bélier était devenu très méchant. Et nous, très sages, tout le monde le remarquait. Nous avons donné notre méchanceté au bélier. Il était devenu une part de nous-mêmes et nous étions entrés en lui. [...] J'avais senti [...] qu'il était animé par l'esprit d'Olivier. Sa colère contre moi était soudaine et irrésistible comme la sienne, mais elle s'arrêtait au moment où j'étais à terre», p. 228). L'episodio stesso del nonno gettato a terra dal *bélier* diventa emblematico in quanto, nel ricordo, è catalizzatore di rimorsi. Il nonno, infatti, era stato assalito dal montone infurentito, perché quest'ultimo veniva provocato e tormentato dai due ragazzini – il narratore e Olivier – con ripetuti lanci di sassi. Abbiamo di nuovo il sovrapporsi della narrazione di un fatto (l'incidente del nonno e del *bélier*) e dell'interpretazione, che si suppone venga offerta dall'analista cui il fatto in questione è raccontato. Così, la successiva vicenda del nonno che fa dono al narratore, suo nipote prediletto, di un coltellino, perde immediatamente la portata di semplice rievocazione per assumere anch'essa un valore simbolico, trascendente l'insignificanza di un avvenimento che sarebbe semmai, sul piano cronachistico, soltanto testimonianza della *préférence bourrue* provata dal nonno per il nipotino, preferenza che rappresenta un filo sdipanato e ininterrotto fin dal citato incendio di Sainpierre («[...] grand-père [...] avait pour moi une sorte de préférence bourrue, un mouvement du fort au faible, exprimé uniquement par des gestes. C'est le lendemain de la mort du bélier qu'il m'a donné le canif. [...] Je ne puis penser au vieil homme sans me souvenir de ce présent, le seul qu'il m'ait fait sans doute car il estimait que les cadeaux étaient affaire de femmes», pp. 228-229). Di fatto il *canif* assurge a simbolo di violenza e virilità, come era stato per il *bélier* («Peu à peu le canif s'est substitué au bélier. J'ai eu le sentiment qu'Olivier et moi avons abattu grand-père à l'aide du canif. Il nous avait transmis l'outil mâle et avec cela nous l'avons jeté bas», p. 229). Le immagini si confondono in sovrapposizioni continue, incomprensibili se non vediamo il tutto come un rendiconto terapeutico che deve soltanto portare a una lettura simbolica di avvenimenti realmente accaduti, letti quasi fossero sogni ricorrenti, oppure di fantasie ossessive e sogni, narrati quasi fossero dati cronachistici di una biografia dell'infanzia. Pertanto nel gioco delle identificazioni e nel succedersi delle interpretazioni assistiamo a un'interscambiabilità di immagini (realtà e simboli, a un tempo). Così, per l'identificazione del narratore bambino con il *bélier*, un fatto realmente avvenuto – l'incidente toccato al nonno, o meglio, la vittoria del narratore-*bélier* sul nonno – diventa metafora della conquista di un'autonomia generazionale, non solo, diventa anche metafora di un'iniziazione alla scrittura, come già avveniva nella precedente sottosezione (*Je m'acquitteray*). È lo stesso significato metaforico, d'altronde, che riveste l'uccisione del montone nella fattoria (episodio reale e non sogno): uccisione descritta come rito sacrificale

le, anch'esso d'iniziazione («Puisque j'avais renversé grand-père, je déracinerais l'arbre généalogique tout entier et j'abattais la Grande Muraille. La justification serait dans le chant. Le chant du dégel et de la débâcle, celui de la poussée de l'herbe et du hardi projet de la végétation. Que le chant du bélier me justifie donc, car saisi par son image plus puissante que la mort, j'ai senti que je pouvais, moi aussi, frapper de la tête et bondir dans la parole», p. 230).

Di nuovo abbiamo una frattura narrativa, con il ritorno al presente. Nella clinica il narratore e la sorella si confrontano con l'agonia della madre. Il narratore allontana la sorella perché ha un gran desiderio di ritrovarsi solo accanto alla madre. Ancora una volta egli si sforza di ricostituire il rapporto attraverso la rimemorazione. O meglio lo vorrebbe ricostituire: nella presa di coscienza, però, che persino il recupero del passato sul filo della memoria, nello scontro con la morte, è impossibile e ogni tentativo in quel senso è destinato al fallimento, in un sovrapporsi confuso di tempo reale e tempo immaginario («C'est un samedi en somme. Un samedi après-midi comme l'autre. Celui qui revient parfois habiter la mémoire et vous rappeler ce temps, réel ou imaginaire on ne peut plus le démêler, où on a compris qu'il ne fallait plus chercher de solutions, ni lutter pour le succès. Qu'il fallait au contraire, comme maman le fait aujourd'hui, combattre dans la certitude de la défaite», p. 231).

LA BELLE

La sottosezione sembra aprirsi su di un ricordo concreto, evocato peraltro nel precedente frammento narrativo: il ricordo di un altro sabato segnato, come quello dell'agonia della madre, dal senso del fallimento. Apparentemente siamo in una prospettiva diversa da quella dei rapporti esistenziali: si tratterebbe, infatti, di un momento cruciale della carriera del narratore, giocato sul successo e sull'insuccesso («J'étais dans mon bureau avec des hommes d'affaires, ce samedi après-midi, pour étudier un projet qui pouvait peut-être nous sauver», pp. 231-232). Alcuni particolari disegnano l'*entretien* d'affari secondo un immaginario tradizionale, per esempio quello dell'interlocutore intento a fumare il sigaro («L'un d'eux fumait un long cigare, dont il tirait des bouffées avec une lenteur redoutable et sans me perdre un instant des yeux», p. 234). Anche la comparsa di una figura femminile, indicata come «la belle», presenta alcune caratteristiche che paiono derivate da una narrativa di genere, per una certa ricostruzione di un ambiente borghese in cui si situa una donna bella, elegante, con movenze stereotipe che richiamano stilemi cinematografici («On entend du bruit dans le corridor. C'est elle enfin. Je sors la chercher et, en lui enlevant son manteau, je suis stupéfait de constater qu'elle a des taches de boue sur le visage et sur sa robe. Je l'entraîne devant un miroir et je les lui montre avec violence. Elle qui arrivait toute confiante et certaine d'être élégante, la voici complètement démontée», p. 232). Si tratta di un personaggio introdotto in un contesto di quotidianità banale: durante un incontro di lavoro, il narratore attende l'arrivo di questa donna non ben definita (se non con

l'appellativo di *belle*) che dovrebbe partecipare attivamente alla riunione («Elle a un jugement très sûr et je comptais beaucoup sur son aide dans la discussion pour ne pas me laisser à nouveau entraîner dans une entreprise hasardeuse», p. 232). Il frammento – di cui peraltro non abbiamo, a differenza di quanto avviene per altri brani di rimemorazione, connessioni con la biografia (vera o modificata dal ricordo) dell'autore³⁷ – si trasforma, attraverso le relazioni che si vengono a creare, in un intreccio di memorie che perdono del tutto la concretezza del dato reale. Infatti, in un gioco di scatole cinesi – operando il ricordo nel ricordo – sulla vicenda dell'abito infangato si sovrappone un accadimento similare, anch'esso di tono cronachistico e narrativo, secondo una topologia abusata – quella degli innamorati al parco sotto la pioggia – con particolari che si riproducono da un episodio all'altro: in un caso, la *belle* «a des taches de boue sur le visage et sur sa robe [...] et elle cherche misérablement à les enlever avec son mouchoir» (p. 232); nella seconda rimemorazione, «en quittant la place elle a glissé sur le trottoir visqueux et elle est tombée, couvrant de boue son joli tailleur. [...] Elle était honteuse de se voir toute salie» (p. 233). Tuttavia, dalla struttura generale del frammento appare evidente l'a-realismo dell'episodio, anch'esso ricomposto – o meglio, inventato – su schemi letterari che vengono piegati alla costruzione di quella che Bauchau altrove definisce «une sorte de mythologie, c'est à dire exprimant les lieux, les rencontres, les rêves signifiants d'un homme»³⁸. In questo caso, infatti, nell'episodio dell'*entretien d'affaires* il personaggio della *belle* si inserisce a un livello che ha tutte le caratteristiche della *scène fantastique*. Mentre la contrattazione d'affari continua – in una dissociazione totale fra il discorso degli interlocutori e la percezione che ne ha il narratore («J'avais perdu le fil de l'entretien et, quand je suis revenu à moi, les deux hommes attendaient en silence en me regardant avec attention», p. 234) – la *belle*, in una dimensione parallela («de l'autre côté

³⁷ Bauchau, nel diario che accompagna la redazione estremamente laboriosa della *Déchirure*, parla di gran parte dei frammenti che comporranno le sottosezioni del romanzo – frammenti su cui lavora separatamente e che sottopone al giudizio di Blanche Jouve-Reverchon e di altri lettori quasi fossero entità autonome – come di *visions* (GM, p. 400), di *scènes fantastiques* (GM, p. 368) e di *fantaisies* (GM, p. 394), a volte ponendosi l'interrogativo se non vi sia – di brani così connotati – *trop grand abundance* (GM, p. 368). Evidentemente la categoria della *vision* o della *fantaisie* esclude che la rievocazione della vicenda sul filo della memoria possa essere una ricostruzione cronachistica e realistica, e quello che pur viene definito ricordo, è deprivato dell'aggancio alla realtà. Si tratta della categoria cui viene ascritta *La belle*, indicata appunto come *scène fantastique*. Sempre nella *Grande Muraille* Bauchau sottolinea come questi frammenti, composti quali unità autonome, pongano dei problemi di sistemazione nel *plan* del romanzo (così scrive su *Le chant du béliér*: «Ainsi pour “Le chant du béliér” je me suis longtemps creusé la tête pour trouver comment l'amalgamer au reste. Toutes les solutions étaient peu satisfaisantes, sauf celle, si simple, qui consistait à couper les quinze premières lignes», GM, p. 397). Tanto più, dunque, si può pensare a un problema di inserimento per *La belle*, frammento che non compare in quel *Projet de plan* per *La Déchirure* appuntato nel diario alla data del 30 luglio 1962 (GM, pp. 221-222).

³⁸ Cfr. GM, p. 225.

de la porte», p. 235), si trasfigura quasi in un essere selvaggio e scatenato («[...] j'écoutais la belle trépigner dans le corridor en criant d'une voix sauvage. D'une voix qui m'était encore inconnue mais qui était la véritable. Elle zébrait les murs de ses griffes, elle frappait du poing sur les portes et sur les fenêtres et voici qu'elle commençait à lacérer ses vêtements et à devenir tout à fait indécente», p. 235). Sembra che il narratore stesso sottolinei a questo punto la sovrapposizione di due piani – quello reale e quello fantastico –, come se su un ricordo di vita vissuta si proiettasse una *vision* puramente onirica. Dei due interlocutori viene affermata l'esistenza effettiva («les deux hommes étaient debout *réellement*», p. 235, corsivo nostro), e nello stesso tempo questi personaggi, che dovrebbero appartenere a un passato reale seppure indeterminato, slittano, nella rimemorazione, dal campo della concretezza a quello della *fantaisie*, con un movimento narrativo che li sposta nello spazio visionario dominato dalla *belle* («[...] les deux hommes fuyaient en trébuchant dans le corridor. Je les ai poursuivis et, lorsque dans l'escalier ils se sont retournés avec cette expression d'épouvante sur leurs visages, j'ai arraché de moi, soutenu par le terrible trépignement de la belle, oui, j'ai proféré enfin le mot inexpiable», p. 236). La *belle*, figura femminile non identificabile con una memoria precisa, assurge a una pluralità di significati. Quello della bellezza, per esempio, che fa emergere le contraddizioni del narratore nella sua tensione verso il superamento di una negatività in cui si sente invischiato e nello stesso tempo di coinvolgimento dell'altro in questa stessa negatività di 'peccato' («Il était clair que c'était moi qui, en projetant cette boue sur las belle, avait tenté de la rendre pécheresse. Moi, qui avait revêtu son visage de cette horrible confusion qui se transforme en révolte», p. 233). Soprattutto, però, la *belle* – come nella precedente sottosezione *Le jeu originel* – assume il ruolo (ricorrente peraltro nell'intera opera di Bauchau) di *matière féminine* – espressione, questa, usata dall'autore per designare la scrittura³⁹.

Secondo lo schema abituale, dalla rimemorazione e dal livello onirico si ritorna al presente e la diegesi recupera il discorso sulla madre. Con un brusco «Je retrouve», il narratore riporta alla realtà del disfacimento fisico («Je retrouve, en face de moi, le haut du corps et le visage de maman qui s'élèvent avec une régularité saccadée, puis retombent», p. 236). Il corpo malato assume un'evidenza ossessiva e sembra dominare la scena al punto di annullare quasi la presenza della

³⁹ Sono frequenti le espressioni con cui Bauchau identifica la scrittura con una figura femminile. Cfr., per esempio, nel *Journal d'«Edipe sur la route»*: «Rêve. J'aide à la libération d'un prisonnier. C'est d'abord un homme, il apparaît sous la forme d'un pigeon bleu qui est le Saint-Esprit. C'est aussi une femme héroïne de la guerre de libération, emprisonnée à la suite d'un conflit avec les dirigeants algériens. C'est sous sa forme de femme que je l'aide à sortir. [...] *L'écriture, je le sens, est cette femme intérieure, emprisonnée*» (JJ, p. 33, sottolineatura nostra); «Tout cela se trouve donc aussi en moi, avec la peur de mal me conduire, d'avoir l'air de *courir une aventure avec cette femme interdite qui est l'écriture*» (JJ, p. 34, il corsivo è nostro).

madre in quanto individualità cui il figlio si rapporta («Vous ne pouvez plus penser à maman puisque, dans la disparition du sens aplati par le souffle, vous ne pouvez plus penser à vous-même», p. 237). Realistico nella descrizione clinica, l'immaginario si fa tuttavia metaforico nello slittamento di piani dal conscio all'inconscio, attraverso l'evocazione di un personaggio – l'uomo nero – che già in precedenti passi (cfr. *Mérence* e *La règle fondamentale*) si presentava come figura del profondo ed è ora sentito accanto al letto dell'agonia della madre («Une sensation embryonnaire, un premier vagissement du moi, qui vous fait pressentir la proximité de l'homme noir. C'est lui en effet qui est déjà en train de s'affairer dans les profondeurs, d'injecter de l'air, de reconnecter les circuits et de rétablir dans les ruines les bases élémentaires de l'état. De cet état de conscience précisément dont la fonction semble être de nier son existence», pp. 237-238). In un continuo oscillare verso l'inconscio – con movimenti generati dalla vista di oggetti e immagini concrete, che nel sovrapporsi a immagini simili del passato rendono labili «les formes en dissolution de l'événement» (p. 239) – il combattimento esistenziale (a livelli diversi: con la madre, con l'ambiguità dei propri sentimenti, con la vita e con la morte) si rivela essere il combattimento per la parola, per la scrittura, pur nella confusione e nell'incertezza di decifrare il proprio 'io' («D'une tout autre direction, d'un lieu où le vent soufflait encore, les mots se sont mis à jaillir. Impossible de les retenir et de les fixer sur le papier. Il n'était plus question d'écrire, mais d'entendre, de se lever et de se mettre en marche dans une grande agitation. Étaient-ce encore des mots? Plutôt des sons, des rythmes, des songes du sang. Qui m'assaillaient de tous les côtés. Qui remontaient de l'existence intérieure pour se retourner violemment contre moi et me frapper la face», p. 240). Si tratta di un combattimento in cui l'*homme blanc* e l'*homme noir* – il conscio e l'inconscio – si affrontano («Il fallait revenir en arrière. Jusqu'à cet endroit où l'homme blanc et l'homme noir ont combattu. [...] Ce combat, cet affrontement, c'est la vie, c'est l'écriture que je veux vivre», p. 242). Così, in questo capitolo che vuole essere in qualche modo la rappresentazione del momento agonico della madre e della percezione di questo momento da parte del figlio, tutto si confonde, non soltanto nella rimemorazione ma anche nei giochi del profondo, attraverso una metaforizzazione ben più insistita di quanto già non lo fosse nelle precedenti sezioni. Malgrado le annotazioni diaristiche (per esempio nella paginetta che racconta della visita inattesa di parenti male informati delle condizioni disperate della malata), tutto è proiettato non solo nel ricordo ma nel sogno, all'insegna della metafora ossessiva – metafora che illustra un cammino iniziatico verso la scrittura.

LA SIBYLLE EN COLÈRE

Il racconto perde ogni connessione diaristica. Nel momento in cui Bauchau rievoca il *combat*, l'*affrontement* dell'*homme blanc* e dell'*homme noir*, nel momento in cui l'agonia stessa della madre si trasforma nell'agonia dell'autore – vero «agone» nel senso di combattimento estremo – per l'*écriture*, riemerge con forza

l'immagine dell'analista, la Sibylle, la figura femminile che con Mérence e con la madre rappresenta il polo di decantazione delle turbe interiori. Continua però il processo di metaforizzazione. Per certo Bauchau rivive il doloroso travaglio spirituale (e psichico) che ha accompagnato la faticosa analisi con Blanche Reverchon una decina d'anni prima. Ma molto più di quanto non avvenga nelle prime sezioni, viene meno qui ogni dettaglio cronachistico. La Sibylle, nella scena, si mette in collera («Elle semble s'irriter à mesure que son image se fait plus précise. Sa voix s'élève de plusieurs tons et parvient à ces consonances vulgaires dont vous avez toujours attendu et redouté l'apparition. Ce qui stupéfie dans sa colère, c'est que ce tout qu'elle exige, est précisément ce pour quoi on voudrait continuer à guérir. Ce que l'on voudrait pouvoir exprimer si on trouvait la force de l'oser», p. 246). Si tratta di una collera che – nell'identificazione Sibylle/madre – rappresenta anche la rottura del cordone ombelicale tra figlio e madre ed evidenzia l'estrema *déchirure* («Que s'est-il passé? Est-ce la colère de la mère contre le fils? Pourquoi? Pour qu'il coupe le cordon ombilical? Pour qu'il se mette en colère à son tour? La Sibylle intérieure, on dirait qu'elle hausse un peu les épaules, on dirait que les motifs ne l'intéressent plus. Elle se penche légèrement vers vous: Quand la mère a été mise très en colère, le fils se tourne vers le monde. Le monde lui parle et la mère peut enfin se taire. On pense que cela doit leur faire du bien à tous les deux. Non?», p. 249).

LA DERNIÈRE NUIT

[*senza titolo*]

Si conclude la cronaca di una morte annunciata con il resoconto dell'ultima notte. Accanto al letto della morente, in un notturno ancora una volta tradotto a metafora, i figli attendono l'inevitabile, e l'attesa si apre, nuovamente, a recriminazioni e rimpianti, nella ripresa di un discorso sulla madre che è sempre discorso sul passato («nous parlons à voix basse du passé et de maman», p. 253). Ma il tentativo di ricupero di questo passato, sul filo della rimemorazione, si rivela fonte di sconcerto per la presa di coscienza dell'assoluta soggettività dei ricordi, non condivisibili, anzi spesso divergenti e contrastanti rispetto a quelli delle persone che hanno condiviso le esperienze del narratore: senza che peraltro venga meno la volontà di aggrapparsi alle proprie memorie, illusorie forse, ma unico conforto possibile («Je suis bouleversé par cette vision tellement différente de la mienne, qui remet tout mon passé en cause et qui correspond peut-être à la réalité. Oui, mais à quelle réalité? Celle des autres, car si l'image verticale que je retrouve dans mon enfance était souvent froide et contraignante, cela ne l'empêchait pas de rayonner de la beauté du manque. À travers une absence presque perpétuelle, les apparitions de la chaleur étaient des moments de grâce inespérée: un sourire fugitif, un appel à travers des murailles de feuilles et ce rire si joyeux qu'elle avait parfois,

comme un carillon de perles où fusaient des notes enfantines», pp. 254-255). È sempre l'infanzia, comunque, il punto di riferimento nel confronto con la madre: un'infanzia *mal épanouie*, rievocata nella tristezza («[...] les souvenirs, les tristesses, les regrets de notre enfance mal épanouie s'échappent inlassablement de nous et s'en vont, comme les courants paresseux de la rivière de Blémont, se perdre dans on ne sait quels lointains», p. 255), dominata da una figura materna contraddittoria («Jamais elle n'a su nous rassembler autour d'elle pour quelque chose de gai ou d'intéressant. Comme c'était morne et vide tout cela», p. 255), e tuttavia per il narratore non estranea a tenerezza, quella tenerezza struggente che ora riemerge nel momento della separazione.

Nella contemplazione della madre agonizzante («nous regardons maman s'éteindre») è sempre il ricordo, incessantemente, a creare una dimensione in cui rapportarsi vicendevolmente («De temps en temps un souvenir, toujours plus lointain, revient à la surface, nous nous le communiquons à voix basse et il nous restitue un peu de sa chaleur [...] Les souvenirs remontent en foule avec la douleur de la mort, l'amertume du temps passé mais aussi la flamme légère et comme invincible de l'enfance», pp. 258 e 260); una dimensione nella quale la morte stessa – ritorno all'*élément originel* – viene metaforizzata mediante un immaginario biblico e letterario a un tempo («Cette bête rendue, cette barque échouée, ce grand poisson dont la forme essentielle se simplifie de plus en plus sous les draps avant de plonger dans l'étonnante profondeur, est-ce encore ma mère ou déjà la vie qui se transforme et qui retourne à l'élément originel. Je ne sais plus qui elle est ni qui je suis. Elle m'attire et elle m'épouvante. Il me semble déjà la voir, comme la bombe tout à l'heure, jaillir de son lit et s'élancer en criant dans la mer. Je l'invoque, je la supplie du fond de l'âme: Baleine, Baleine franche ne nous abandonne pas. Et je songe à Jonas vomi sur le sable avec le torrent des mots», p. 258).

La morte infine sopraggiunge, segnando la *coupure irrémédiable* («Le soufflé maternel est éteint et je suis toujours vivant. [...] Je sens, avec le retour à la vie séparée, le tranchant d'une coupure nette et irrémédiable entre nous», pp. 262 e 263): il corpo stesso della madre, trasformato dalla morte, trasmette con immediatezza implacabile il senso della frattura («Cette retombée dans ma propre existence, alors que depuis tant d'heures je vivais dans la sienne, paraît d'abord impossible. Puis je retrouve maman, la personne que j'appelais maman. Celle à qui je disais: tu, celle qui était l'autre et dont le visage, avec une rapidité stupéfiante, prend la rigidité et la pâleur cadavériques», p. 263). La narrazione si fa nuovamente cronaca nella rappresentazione dei gesti e in una descrizione d'atmosfera: gesti banali che la pioggia sottile sembra quasi ritmare in un *cercle d'apaisement* («Une pluie très fine tombe pendant que nous nous penchons les uns vers les autres pour nous embrasser. Un cercle d'apaisement se forme pendant un instant où nous communions dans le chagrin, dans la fatigue et je ne sais quelle vague espérance dont nous nous trouvons emplis», p. 264), e per un'ultima volta il ricordo di un passato remoto si sovrappone, in un disegno di

paesaggio, sul presente («[...] c'est la pluie de nouveau qui s'est mise à tomber et les rues dans le petit jour étaient noires et luisantes comme les années de ma jeunesse», p. 265).

LE CINQUIÈME JOUR

[*senza titolo*]

È il giorno dell'attesa, prima del funerale. Ha inizio l'elaborazione del lutto da parte del narratore («J'ai longtemps regardé maman en priant et en m'efforçant de vaincre le sentiment de peur que provoquait en moi sa pâleur. Je n'ai pas réussi. Je pense que j'avais de chagrin mais je ne pouvais pas le saisir ni l'éprouver, à cause de la fièvre qui déformait toutes les dimensions et la sinusite qui m'empêchait de respirer. En quittant la chambre j'aurais voulu embrasser ses mains mais je n'ai pas osé, toujours à cause de cette appréhension de la rigidité mortuaire et du froid que je craignais de retrouver après la chaleur de son agonie», pp. 269-270), nella consapevolezza anche che la morte della madre muta profondamente i rapporti interpersonali all'interno della famiglia («J'ai senti que c'était la fin de cet étrange couple [= *del narratore e della sorella*], suspendu au souffle de maman, que nous avions formé pour une durée qui n'était plus à la dimension du temps quotidien mais à celle de la mort», p. 271).

LE SIXIÈME JOUR

[*senza titolo*]

La banalità dei preparativi per la cerimonia funebre – l'acquisto di un cappello nero – sottolinea il senso di vuoto angoscioso. La famiglia si riunisce: la sorella Poupée, il fratello Olivier, messo come sempre a confronto con i ricordi d'infanzia, il narratore e la sua compagna Argile («Quand tout le monde a été rassemblé là, Olivier a dit quelques mots très simples avec une autorité naturelle qui m'a stupéfié. Il était vraiment cette fois l'aîné, le plus âgé, le patriarche de la famille. Le soir nous avons dîné à quatre avec Poupée et Olivier. Nous étions tous très fatigués mais heureux d'être ensemble. Nous avons un peu parlé de Blémont, j'ai demandé à Olivier quel souvenir il avait de moi durant notre enfance. Ça n'a pas eu l'air de l'intéresser beaucoup. Il a réfléchi un instant, puis il a dit: Tu étais un petit garçon bigrement batailleur. Cette réponse m'a surpris, je ne me voyais pas comme ça. Je n'ai pas eu l'occasion de lui demander davantage car à ce moment il s'est levé de table en disant, à sa manière brusque, qu'il n'avait pas dormi la nuit précédente et qu'il allait se coucher», pp. 278-279). Di nuovo la narrazione slitta verso la metaforizzazione. Tocca al cappello, segno ordinario di lutto, diventare simbolo: simbolo di un passato da recuperare mediante l'analisi terapeutica – sulle

ginocchia della Sibylle – e da interpretare («Avant de m’endormir j’ai repensé au chapeau noir qui était le passé. En somme j’avais pris le passé sur les genoux de la Sibylle et je l’avais mis sur ma tête. C’était important sans doute. Le travail n’était pas terminé pour autant. Il allait falloir repenser à ce chapeau du passé», p. 279).

LE CHEMIN DU SOLEIL

L’ultimo frammento riporta all’infanzia. Non più rimemorazione, ma sogno. O meglio, proiezione delle ossessioni del profondo in un’evocazione onirica da sottoporre all’esorcizzazione definitiva della psicanalisi. Così, vediamo il narratore e Olivier dare fuoco, insieme, al cappello nero («Il me dit: Viens. Je m’agenouille à côté de lui. Il enflamme une torche de papier. Il me la tend. J’hésite à la prendre, je ne sais toujours pas ce qu’il veut faire. Il se fâche, naturellement, et crie: Allume, idiot! J’allume le feu et nous brûlons le capeau noir», p. 281). Mentre compiono questa operazione passa loro accanto la madre, silente, ma presenza amorosa («Elle se contente de passer en nous regardant d’une façon touchante», p. 280). La figura materna si sdoppia, la Sibylle è al suo fianco («Elles vont lentement et s’arrêtent parfois, comme des personnes qui sont heureuses d’être ensemble et qui ont beaucoup de choses à se dire. Elles se retournent fréquemment pour nous sourire, et plus elles s’éloignent sur ce chemin en pente, plus elles sont proches de nous. Je remarque que maman est très belle. Je n’ai plus aucun doute à ce sujet, Olivier non plus, et nous sommes fous d’elle tous les deux. [...] C’est le chemin du soleil», p. 280).

2. Alla luce delle osservazioni liminari⁴⁰ e del riassunto ragionato proposto, riteniamo che lo studio sulla *Déchirure* possa essere condotto a partire da tre livelli assiologico-strutturali, che interessano, da un lato, il piano dell’elaborazione, dall’altro, quello ermeneutico-‘filosofico’ e, infine, quello relativo al consolidamento redazionale della pubblicazione del romanzo (1966)⁴¹. Tale studio terrà conto dei testi enunciati, paralleli (*La Grande Muraille etc.*⁴²), o posteriori (*Jean Amrouche etc.*⁴³), rispetto alla *Déchirure*, ma convergenti sulle tematiche

⁴⁰ Cfr. l’introduzione al presente lavoro.

⁴¹ Non si affrontano qui questioni specifiche rispetto alle diverse versioni manoscritte che accompagnano la stesura definitiva della *Déchirure*, quella cioè che arriva alla pubblicazione. Evidentemente, una pista di ricerca ancora da percorrere e che rivelerebbe dati interessanti sulle varianti filologiche e ideologiche intorno alle versioni esistenti, contenute nelle Archives et Musée de la Littérature di Bruxelles, è quella che indagherà su questa elaborazione, alla luce di analisi intertestuali e filologiche parallele. Lavoro che intendiamo intraprendere in futuro. Per quanto concerne i riferimenti relativi alla catalogazione dei diversi manoscritti della *Déchirure*, cfr. *infra*, nota 58, p. 72.

⁴² Cfr. *supra* i riferimenti precisi alla nota 5, p. 8.

⁴³ Cfr. *supra* i riferimenti precisi alla nota 21, p. 15 e le informazioni contenute nell’introduzione al presente lavoro.

qui isolate. Da queste tematiche parte il presente studio. I livelli di strutturazione discorsiva evocati permettono di indagare tre momenti di elaborazione, centrali alla stesura del romanzo. Tali livelli mettono in gioco gli scritti sulla madre menzionati, attraverso intersezioni sintagmatiche costanti, di immaginario e di ermeneutica, ove l'itinerario di questa genesi letteraria si fonde con quegli spazi autoriali attraverso i quali una scrittura in corso di elaborazione segue, appunto diramandosi, itinerari plurimi. Questi stessi itinerari si richiamano e, insieme, conducono all'unità di un discorso e di una elaborazione fatta di intrecci ermeneutici e interdialogici, strutturalmente costruiti su modulazioni tematiche di tipo binario (infanzia/psicanalisi; psicanalisi/infanzia; infanzia/madre; madre/psicanalisi ecc.), la cui fonte di germinazione riteniamo sia nel romanzo. Isoliamo, schematicamente, i momenti di strutturazione discorsiva, rilevati all'interno delle tre opere oggetto di studio:

I: percorsi di una genesi elaborativa

II: esegesi intorno alla figura-simbolo della madre, nel suo intrecciarsi con l'infanzia e con le sedute psicanalitiche, a cui Bauchau si sottopone intorno agli anni cinquanta

III: ripresa e ricostruzione a posteriori – partendo dallo scritto *Jean Amrouche ou la Déchirure* – del percorso ideologico e redazionale del romanzo. Ricostruzione condotta dall'autore, da cui si rileva un suo ripiegarsi sul passato, che determina sia una riflessione sul trascorso (il periodo che vede Bauchau in analisi dal 1947 al 1950, e quello compreso fra il 1960-1965, relativo alla redazione del romanzo) sia una disamina, la quale, ricostruendo la genesi della *Déchirure* e ponderandone la natura rappresentativa e simbolica, definisce l'essenza genetica del romanzo, l'estetica di un percorso narrativo e, consequenzialmente, l'itinerario intellettualistico seguito per la stesura dell'opera. Un itinerario apparentemente non programmatico, iscritto però all'interno di un desiderio più ampio e totalizzante di scrittura, quindi all'interno di un desiderio/necessità di scrittura che, sotto una prospettiva più generalistica, implica, in Bauchau, una consustanziale tensione verso il programmabile, o meglio, verso la speranza⁴⁴ di programmazione di una

⁴⁴ Il tema della speranza ricorre nelle opere di Bauchau. La scrittura stessa è per l'autore fonte e forma di speranza. Si tratta di una tensione verso la vita piena, rappresentabile attraverso l'arte, che colloca lo scrittore in una dimensione esistenziale tale per cui la scrittura diventa apertura al mondo e compartecipazione. Una scrittura, la quale, essendo compartecipazione, è speranza di cambiamento, testimonianza di comunicazione e di accoglienza. Che il tema, dunque, della speranza sia centrale all'interno del laboratorio poetico di Bauchau è anche comprovato dagli interessi della critica. Ricordiamo un convegno internazionale di alcuni anni addietro: AA.Vv., *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance* «Actes du Colloque International de Metz publiés sous la direction de P.

scrittura che gli consenta di vivere di essa. Tuttavia, in questo caso specifico, l'elaborazione della *Déchirure* è pensata e dichiaratamente teorizzata come scrittura a-programmatica. Si tratterebbe di un'elaborazione non pianificata o precostituita, anche perché le forze dell'autore – come egli stesso sottolinea – sono convogliate, in quel momento, verso il fascino della poesia («aimanté vers la poésie»):

[...] Ce travail, que je *ne considère pas comme une entreprise d'écriture* mais seulement comme un fragment d'analyse, est une étape importante. [...] Un fantasme, *plutôt qu'un véritable projet*, est apparu alors dans lequel je me voyais reprendre le cahier gris pour en faire un livre. *Je ne l'ai pas fait à ce moment, car le peu que j'avais de forces disponibles était aimanté vers la poésie*⁴⁵.

Nel terzo momento elaborativo o livello assiologico-strutturale individuato, di fatto, si sdoppia la dinamica narrativa intorno al romanzo in un binomio temporale, tale per cui si assiste, da un lato, a un'oscillazione dell'asse cronologico teso fra *présent* e *passé*, dall'altro a una sovrapposizione di narrazioni che, dalla restituzione del passato, giungono a considerazioni iscritte nel presente, creando un percorso narrativo/temporale in bilico, costantemente ribaltato. Questione, questa, determinante sul piano della narrazione (o meglio delle narrazioni) su cui poggia l'insieme dell'impalcatura della *Déchirure*. Determinante cioè rispetto alla difficoltà di recuperare i numerosi *écrits* che si interpongono nell'opera, e di proporli – come dicevamo – attraverso un riassunto che ne sintetizzi in qualche modo l'ampia gamma contenutistica.

Ritornando però alla problematica del binomio temporale su cui passa la costruzione diegetica della *Déchirure*, possiamo rilevare quanto segue:

a) Il romanzo – e la scrittura del romanzo – sono concepiti e definiti *anche* come il prolungamento dell'*analyse* affrontata negli anni cinquanta, quindi come prolungamento del passato, ma anche dell'infanzia, nella fenomenologia del *présent*. Fenomenologia che rivive e designa nella contingenza lo 'storico antico', attraverso la scrittura che recupera parte del trascorso, attualizzandolo quindi secondo nuova coscienza e nuova ricezione dell'evento *antérieur*. Si stabilisce, necessariamente, uno scarto nella restituzione di ciò che fu nel ciò che è⁴⁶. Uno scarto che si rende necessario, poiché esso consegue alla nuova verità fattuale: il passato abita il presente e il presente trasforma il passato, attraverso processi denotativi e connotativi, indotti dalla psicanalisi con Blanche Reverchon, ma

Halen, R. Michel et M. Michel (6-8 novembre 2002)», Berne, Peter Lang («Recherches en littérature et spiritualité», n° 7), 2004.

⁴⁵ Cfr. *JAD*, pp. 51-52 (il corsivo è nostro).

⁴⁶ Facciamo qui riferimento, soprattutto per quanto concerne la funzione veritativa della memoria, a formulazioni e spunti da P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

mutati nel tempo. Il passato, dunque, vive nel presente e, con l'uso di espedienti narrativi – attraverso cui Bauchau tratta la dimensione temporale, ribaltandone e mescolandone i cardini interni di consequenzialità (passato e presente appunto) –, si giunge a un presente che vive del passato e, per contro, a un passato che vive nel presente e si confonde con esso. Si configura così un dinamismo di scrittura esterno e interno alla *Déchirure*, costantemente reversibile.

A sostegno di quanto ora enunciato, leggiamo ciò che Bauchau scrive:

À l'origine lointaine de *La Déchirure* se trouve un petit cahier de toile grise que j'apporte à mon analyste lorsque je suis parvenu au milieu du temps des séances. J'y reprends certains souvenirs revenus en moi ou dont l'importance m'est apparue au cours des séances, notamment "La circonstance éclatante"⁴⁷. Avec ce cahier, c'est la première fois que je me tourne par écrit vers mon enfance pour mieux la remémorer et tenter de la comprendre⁴⁸.

⁴⁷ Si tratta, come abbiamo detto in precedenza, della riflessione su un momento cruciale della vita di Bauchau. La *Circonstance éclatante* di cui egli parla si situa nel periodo dell'infanzia. In particolare essa – come l'autore ricorda spesso nei suoi scritti autobiografici, ma anche nella *Déchirure* – è un episodio che rivelerà quell'inclinazione poetica, tale da trovare l'oggetto della sua estrinsecazione creativa nella scrittura. La *circonstance* richiamata qui è evento di una realtà del profondo, il cui fattore scatenante è riconosciuto da Bauchau proprio in un'esperienza infantile: nello spazio circoscritto di una camera, in cui si apre un'ampia finestra, si proietta la figura di due bambini: Olivier, fratello di Bauchau, e Henry. Olivier si dondola su un cavallino di legno, succhiandosi il dito. Porta in testa un elmo, con un pennacchio rosso. Una corazza lo riveste. Henry lo ammira, timidamente, per la bellezza. La luce illumina Olivier, poi passa su Henry che tiene in mano una sciabola. Henry diventa oggetto di luce. Questo attimo di vita infantile sarà centrale all'interno della riflessione bauchaliana e sarà, parallelamente, riconosciuto come momento primordiale della sua estetica: «[...] Le temps de cette lumière aussitôt rappelée par l'ombre, je suis appelé, nommé, peut-être désigné pour un événement inséparable et pourtant secrètement espéré. Olivier, impassible, ne s'est aperçu de rien, l'obscurité commence à tomber, l'enfance renvoie à l'inoubliable ce qui a eu lieu d'indicible et que toute une vie va tenter de dire. C'est là que commence la dépendance amoureuse du poème.» (cfr. H. BAUCHAU, *La Circonstance éclatante*, in *EE*, pp. 15-32, qui pp. 16-17. Questo articolo è pubblicato per la prima volta in *EC*, pp. 1-17).

⁴⁸ Cfr. *JAD*, p. 51 (il corsivo è nostro). Bauchau insiste e ritorna sull'immagine del *petit cahier de toile grise*, luogo embrionale di elaborazione della *Déchirure*. Questa iterazione del ricordo e la riflessione ripetuta su di esso sono certamente importanti vettori di senso, nella comprensione della scrittura e della simbologia utilizzata dall'autore. In effetti, il ripiegare di Bauchau su questi aspetti, con una certa frequenza, richiama l'attenzione sul ruolo assunto dalla psicanalisi, come strumento-simbolo di liberazione e di conoscenza profonda che Bauchau applica su se stesso. Ma questo ripiegare su di sé e sulla propria vita, focalizza anche l'attenzione sull'indiscussa centralità di Blanche che lo incoraggia ad assumere la scrittura come occupazione principale. In ogni modo, ritornando alla questione del quaderno grigio, riportiamo qui di seguito un passo che richiama l'immagine del quadernetto attraverso cui prendono forma una serie di immagini e di ricordi emersi in analisi, che fanno in qualche modo parte della *Déchirure*: «Pendant l'analyse j'ai commencé à écrire dans un petit cahier de toile grise certains souvenirs qui surgissaient au cours des séances, surtout des scènes d'enfance. Blanche me l'avait demandé... Est-ce bien elle au fond? J'en doute aujourd'hui. J'ai don-

b) Lo scritto analitico (*Jean Amrouche ou la Déchirure*), sull'origine del romanzo in questione – ipertestuale e metatestuale rispetto alla *Déchirure* – è, anche se posteriore rispetto al romanzo stesso, luogo esegetico di quell'*analyse*, alla quale l'autore si sottopone negli anni cinquanta. Esso è, in definitiva, discorso egologico-analitico che si fa esegesi di un'esperienza esistenziale passata, quella collocata nei dieci anni circa che separano l'autore dall'avvio alla scrittura del suo testo⁴⁹. Tale elaborazione muove appunto da questo spaccato temporale ed esistenziale, cioè dall'influsso della psicanalisi⁵⁰, dall'affiorare del ricordo infantile per il tramite della *circonstance éclatante*⁵¹ e dall'incontro con Blanche Reverchon (quindi dalla sperimentazione psicanalitica), prima destinataria dell'opera in nuce:

[...] Je me demande si la Sibylle va l'accepter [*scil.*, le petit cahier de toile grise] ou si elle va me le rendre en me disant: "Dites-moi plutôt ce qu'il y a dedans". Elle l'accepte, après quelques jours, elle me le rend. J'y fais plusieurs fois allusion en séance, elle aussi. Donc elle l'a lu. Ce travail, que je ne considère pas comme une entreprise d'écriture⁵² mais seulement comme un fragment d'analyse, est une étape importante. Il n'arrête pas le mouvement de destruction, de déstructuration qui, avant celui du renouvellement, a caractérisé le parcours de mon analyse. Je constate par contre, dans l'après-coup, qu'à partir de ce moment j'ai accordé plus d'importance à mes tentatives d'écriture et que je me suis engagé plus résolument dans l'analyse en commençant à comprendre qu'elle était ma propre affaire⁵³.

L'intreccio fra presente e passato, ma anche fra passato e futuro – siamo qui di fronte a un processo di binomia temporale raddoppiata –, scandito sul filo della narrazione, da un lato dà luogo a quella forma di intertestualità fra i tre scritti da cui prende avvio questo studio, dall'altro genera, nella *Déchirure*, al punto che po-

né le cahier à Blanche, me demandant si elle allait le lire ou me le rendre en me disant de lui expliquer ce qu'il y avait dedans. Elle l'a accepté. J'y ai fait plusieurs fois allusion en séance, elle aussi. Elle l'avait lu. Ce cahier est à l'origine de mon écriture.» (cfr. H. BAUCHAU, *Blanche Jouve et le don de la parole*, in AA.VV., *Les Constellations impérieuses etc.*, cit., pp. 15-28, qui p. 19).

⁴⁹ La prima edizione della *Déchirure* è del 1966, ma la redazione del romanzo comincia il 19 gennaio 1961. Termina il 25 maggio 1965. Il periodo segnato dalla psicanalisi, quello che vede Bauchau paziente di Blanche, come abbiamo già detto, va dal 1947 al 1950. Dunque, intercorrono una decina di anni dall'esperienza vissuta come paziente in analisi a quella successiva di scrittore di un'opera che si pone anche come luogo di ricupero di tale esperienza.

⁵⁰ Sull'intreccio di psicanalisi, scrittura e vita nella poetica di Bauchau cfr. M. MASTROIANNI, *Simmetrie e intertestualità teoretiche ecc.*, cit., in particolare pp. 336-350.

⁵¹ Cfr. *supra*, nota 47, p. 68.

⁵² Ancora una volta Bauchau sottolinea l'aprogrammaticità dell'opera. Insiste su questo aspetto, e tale insistenza si colloca nel solco di quell'ideologia della scrittura che per l'autore è ispirazione, movimento e forza elaborativa che si impongono. In questo senso non l'autore va verso l'opera ma, al contrario, l'opera o l'idea dell'opera vanno verso l'autore, imponendosi.

⁵³ Cfr. *JAD*, p. 51.

tremmo definirla una costante dell'estetica bauchaliana, l'innesto di due elementi inscindibili e sempre in Bauchau generatori di poetica:

1) l'esperienza esistenziale individuale, sustrato che permea di significati e governa la *fabula* (che rielabora in questo caso la psicanalisi degli anni cinquanta, la figura della madre nel processo di rappresentazione di essa e le sue intrinseche connessioni con l'infanzia e il mondo degli affetti);

2) il discorso letterario, la cui matrice generativa si configura in *mots*, *cris*, *rythmes*, in parole, dunque, sia in versi, sia in prosa⁵⁴, come parte di una potenziale materia espressiva primordiale («à l'origine lointaine de *La Déchirure*»), a cui Bauchau sempre si appella per calcificarla in generi di scrittura diversi (romanzo, saggio autobiografico ecc.) che si alternano, come in questo caso, nella con-presenza⁵⁵. Del resto, sulla coesistenza o simultaneità di scrittura in versi e in prosa in Bauchau, si può parlare anche in questo caso. Infatti, seppur ancora in una fase del tutto iniziale e antecedente i primi appunti e rimaneggiamenti di

⁵⁴ Il discorso sull'irruzione dell'ispirazione e sull'essenza primordiale e pre-storica («ce qui était dictée abrupte, langage absolu, ni forme...») della parola e delle sue potenzialità è tema di rilievo negli scritti di Bauchau. A questo proposito ci sembrano esemplari i passi che qui riportiamo: «Mes poèmes de cette époque [siamo intorno al 1948-1949] ont été précédés par plusieurs expériences de l'inspiration auxquelles je me suis trouvé incapable de faire face. Je travaille à des mots, à des vers qui ne veulent pas ou qui veulent trop s'articuler en poèmes. Soudain le lent travail, la longue attente sont submergés par l'irruption de mots, de cris, de rythmes venus d'une tout autre profondeur [...]. Comme je l'ai écrit dans *La Déchirure*: "C'est en vain que je voudrais capter le cri d'existence des voyelles. Ce qui était dictée abrupte, langage absolu, ni forme déjà plus que des sons dégonflés dans ma bouche. [...]"; «Pendant que j'écris un poème, je découvre peu à peu ce qu'il est, ce qu'il est déjà alors que je n'en vois encore que des parties informes. Je m'efforce d'atteindre, de dévoiler cet inconnu et pourtant je sais que je n'y parviendrai pas tout à fait à cause des résistances accumulées en moi et dans la langue, qui m'empêchent de l'entendre dans son existence originelle. Je n'ai pas, je n'aurai jamais de lui une connaissance positive car le poète n'est pas le maître chez lui. Par attention à ce qui passe à travers moi, par écoute des rythmes de mon corps, par patience enfin, je puis parvenir à une approche négative du poème. Je pressens, j'entends ce qui n'est pas lui, les mots, les rythmes qui ne sont pas les siens et par découvertes successives je puis faire apparaître une certaine image, une certaine pensée, une part de la musique du poème appelé à naître dont j'ai entendu l'appel. Je m'approche de sa circonstance, de ce qu'il est [...]»; «[...] Est-ce que le poème pourrait dans les labyrinthes oubliés / Trouver ou retrouver les mots de la langue perdue et les traces effacées du bonheur? / Celui qui joue, dans son obscurité, de l'instrument des mots / Qui n'a que sa voix nue dans l'orchestre innombrable des sons / Peut-il – il ne peut pas, il doit – peut-il retrouver le malheur / de l'enfant [...]» cfr. H. BAUCHAU, *La circonstance éclatante*, in *EE*, pp. 15-32, qui pp. 21-22; cfr. *ibid.*, pp. 147-148 e M. WATTHEE-DELMOTTE – S. LAGHOUIATI – I. VANQUAETHEN, *Henry Bauchau. La parole précaire*, cit., p. 98.

⁵⁵ Cfr. M. MASTROIANNI, *D'une poétique paradoxale autour d'un insaisissable Protée? Henry Bauchau, écrivain dans le monde*, in AA.Vv., *Habiter le monde en poète. Henry Bauchau ou le livre en partage*, «Colloque international de l'Université Cergy-Pontoise (8-10 mars 2007)», sous la direction de M. Watthee-Delmotte et C. Mayaux, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2009, pp. 325-346.

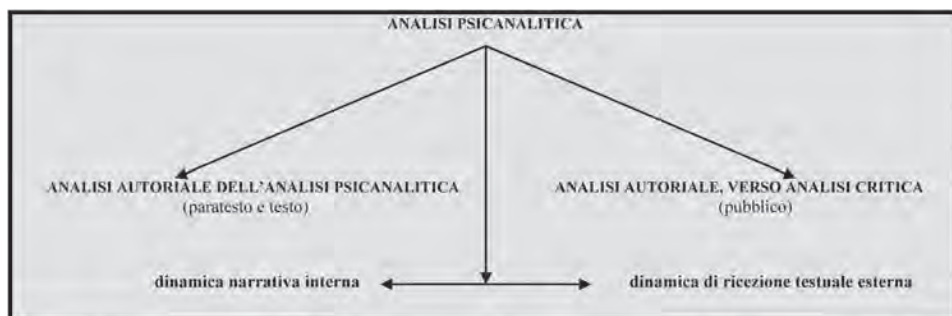
questa elaborazione, Bauchau è impegnato nella creazione e stesura di un'importante lirica (*L'escalier bleu*⁵⁶). La rilevanza di questo scritto, sia in relazione alla sua ideazione (molte sono le versioni della composizione e molto il tempo a essa consacrato, prima della redazione definitiva), sia relativamente alla *Déchirure*, è evidenziata da due precise collocazioni poetiche di esso. La prima, in versi (la lirica eponima), la seconda, invece, con le dovute riformulazioni del materiale simbolico ivi contenuto, diventa oggetto, nella *Déchirure*, di altra scrittura (parte della narrazione) e di rievocazione di un mondo rivissuto nel ricordo. Mondo che riemerge attraverso toni poetici di fragilità, quegli stessi che recuperano il senso d'incertezza dell'infanzia dell'autore.

Ora, ritornando al discorso contenuto in *Jean Amrouche ou la Déchirure*, si può rilevare – come in parte abbiamo già osservato – che esso funziona da paratesto, meglio, da metatesto⁵⁷, interpretativo ed esplicativo, della genesi della *Déchirure* e di alcuni nodi ideologici cruciali. Di fatto, questo scritto è successivo non solo all'esperienza psicanalitica evocata e da cui prende avvio il romanzo, ma è posteriore anche alla redazione e alla pubblicazione dell'opera. Pertanto, esso dà origine a uno sguardo autoriale posteriore rispetto alla pubblicazione della *Déchirure*, fondando per così dire una giustificativa dell'opera, attraverso il giudizio autoriale diretto. In questo senso parliamo di discorso metatestuale in *Jean Amrouche etc.*, e cioè di un discorso, in parte ricostitutivo di una elaborazione, ma anche di un discorso esegetico-esplicativo, poiché condotto a partire da un'indagine sull'ideologia sottostante alla scrittura del romanzo. Un discorso che diventa chiave di un processo ermeneutico, il quale, dall'autore in prima persona (presenza autoriale giustificativa e fondativa della genesi del romanzo), attraverso la sua analisi *a posteriori*, slitta verso il destinatario dell'opera (presenza ricettiva di un pubblico (lettore), con funzione assimilativa del testo), aprendogli o suggerendogli un itinerario analitico-interpretativo. È questa, cioè, una costruzione di dinamiche narrative 'interne': l'autore si fa *auctoritas*, attraverso un atto di presenza paratestuale (il post-testo, o testo su *La Déchirure*, cioè *Jean Amrouche etc.*) e metatestuale, ma poi ancora testuale (*La Grande Muraille etc.*). Dall'interno dei testi, cioè, guarda e scrive a proposito della *Déchirure*.

Ma questa è anche una prospettiva di dinamiche ricettive esterne: il pubblico è fruitore del discorso letterario (il romanzo) e metaletterario (il paratesto esplicativo di una genesi elaborativa *Jean Amrouche etc.* e il testo autobiografico *La Grande Muraille*). Si delinea, pertanto, un complesso circuito diegetico che si intreccia con una dinamica particolare di ricezione testuale. Lo schema di tale itinerario potrebbe essere visualizzato in questo modo:

⁵⁶ Per maggiori informazioni sullo scritto in questione cfr. *supra*, nota 4, p. 8.

⁵⁷ Cfr., a questo proposito, M. MASTROIANNI, *Henry Bauchau teorico ecc.*, cit.



3. Narrazione e ricezione testuale sono dunque centrali, in questo studio, per un percorso interpretativo che voglia indagare quei processi di fusione letteraria derivanti dagli scritti menzionati, ma che al tempo stesso sia teso a un inquadramento critico della *Déchirure*, a partire da osservazioni recenti di alcuni studiosi dell'opera bauchaliana. Ma prima di tali osservazioni, e prima ancora di tentare un percorso diegetico che indaghi sul rapporto dialogico e d'intertestualità fra i tre scritti oggetto di studio, riteniamo importante richiamare l'attenzione sulla complessità elaborativa insita nella genesi del romanzo. Una complessità che accompagna la stesura dell'opera, fino alla pubblicazione. Insistiamo su alcuni dati significativi.

Il primo: 1961, muore la madre di Bauchau. Il 19 gennaio 1961 egli comincia a redigere *La Déchirure*. Il testo è ultimato il 25 maggio 1965. Esce nel 1966 (Paris, Gallimard). La redazione passa per fasi successive, ripercorribili attraverso cinque versioni manoscritte dattilografate e autografe – le cui prime quattro contano quindici quaderni –, contenute nelle Archives et Musée de la Littérature di Bruxelles⁵⁸. Nel 1986 è pubblicata una seconda edizione del romanzo (Bruxelles, Labor), seguita da quella del 1998, rivista e corretta da Bauchau (Bruxelles, Labor).

⁵⁸ Riportiamo qui i dati relativi alle diverse stesure della *Déchirure*. Si tratta di documenti manoscritti: ML 07058 Henry Bauchau manuscrit *La Déchirure. Roman*; ML 07161/0001 Henry Bauchau manuscrit *La Déchirure [Roman]* (Premier manuscrit); ML 07161/0002-0004 Henry Bauchau manuscrit *La Déchirure [Roman]* (Fragments mis au point et plans de division en chapitre; Divers brouillons de fragments; Manuscrits de fragments); ML 07811/0001-0002 Henry Bauchau épreuves d'imprimerie: *La Déchirure*; ML 08598/0001-0015 Henry Bauchau manuscrit *La Déchirure [Roman]*; ML 09446/0001 Henry Bauchau manuscrit *La Déchirure [Roman]* (Première version); ML 09446/0002 Henry Bauchau manuscrit *[La] Déchirure [Roman]* (Fragments de la deuxième ou troisième version); ML 09446/0003 Henry Bauchau manuscrit *La Déchirure [Roman]* (Fragments de la deuxième version, ou version intermédiaire); ML 09446/0004 Henry Bauchau manuscrit *La Déchirure [Roman]* (Fragment. Épisode de la grive); ML 09447/0001 Henry Bauchau manuscrit *La Déchirure [Roman]* (Cinquième version).

«Espace Nord»), sulla cui lezione si baserà l'ultima edizione del 2009 (Bruxelles, Luc Pire «Espace Nord»).

La Déchirure, dunque, da un lato è oggetto di ristampe e 'politiche' editoriali, dall'altro è opera che assume una configurazione precisa, solo in seguito a un lento lavoro esegetico, del cui procedere verso la stesura definitiva e la pubblicazione – come afferma Marc Quaghebeur – si può avere coscienza, attraverso il raffronto e l'analisi filologica delle versioni manoscritte:

L'examen attentif des brouillons qui mènent à l'œuvre définitive montre la lente évolution de la matière molle vers l'œuvre tressée. Il relève également des retouches progressives de l'écrivain ou des tentatives de plan. [...] Parmi les nombreux cahiers préparatoires à *La Déchirure*, les cahiers 1960 donnent en tout cas une impression assez nette de l'état dans lequel furent élaborés les matériaux non encore noués. Ils permettent tout autant de prendre mesure du travail de réélaboration opéré par le récit définitif⁵⁹.

È chiaro che la maturazione progressiva dell'opera – in bilico fra elaborazione («lente évolution de la matière»), ideazioni *préalables* di piani di lavoro («retouches progressives de l'écrivain ou [...] tentatives de plan») e ri-elaborazione del materiale preparatorio («travail de réélaboration opéré par le récit définitif») – non è solo riflesso o effetto pragmatico di un processo ermeneutico già in origine attentamente soppesato, ma è soprattutto tensione elaborativa, sul filo di una laboriosa genesi in corso, che già dalle sue prime strutturazioni è preludio di una complessa architettura poetica e ideologica. Una complessità generata, da un lato, dall'intrecciarsi di profonde implicazioni emotive (dell'autore) con elaborate 'impalcature' strutturali, dall'altro dalla commistione di queste stesse implicazioni emozionali con i fitti piani concettuali sottostanti (al romanzo). Dalla saldatura di questi assi portanti si delinea il punto di innervamento della scrittura della *Déchirure*, in tensione – originariamente almeno – fra due elementi che danno, per alcuni versi, l'avvio al racconto, per altri, l'avvio a quei meccanismi psicologici ed emozionali che seguono tutto il consolidamento dell'opera. In ogni caso, se parliamo di elementi che si possono rilevare, stando al materiale pubblicato, possiamo dire che il primo di essi si evidenzia per le connotazioni di tipo esistenziale e personale. Il secondo, invece, mette in luce un tipo di connotazioni la cui natura mette in campo questioni meramente letterarie. Sintetizzando, potremmo dire che, intorno alla *Déchirure*, ruotano almeno due questioni importanti:

1) difficoltà esistenziali dell'autore e aspettative poetiche intorno alla pubblicazione

⁵⁹ Cfr. M. QUAGHEBEUR, *Le Tournant de La Déchirure*, cit., pp. 86-137, qui pp. 124-125.

2) concettualizzazioni simboliche rispetto all'esperienza esistenziale vissuta e immissione di queste stesse concettualizzazioni nella narrazione.

Oltretutto, la maturazione e il lungo processo redazionale cui soggiace l'elaborazione finale della *Déchirure* – testimoniati, come detto, dalle diverse versioni manoscritte e dal passaggio dai *plans* preparatori alla *fabula* definitiva – sicuramente procedono, nel tempo, di pari passo con le evoluzioni indubbie che interessano non solo Bauchau scrittore, ma anche lo scrittore in quanto uomo.

Bauchau, che in una prima versione del romanzo esclude dalla narrazione la madre e che solo successivamente, poiché indotto dall'amico Jean Amrouche, decide di riscrivere l'opera, partendo da una nuova necessità d'inclusione del racconto sulla madre («tout doit s'ordonner dans le récit de la mort de la mère [...] j'en suis sûr, il [*scil.* Jean Amrouche] a raison»), nel tempo, forse, e lungo la maturazione redazionale dell'opera, ripensa alla figura materna e al rapporto con essa, rivedendo o semplicemente modificando nel ricordo il fenomenico vissuto: modificando cioè il reale in reale verosimile o reale poeticizzato. È vero che nel 2006 egli dà alle stampe una raccolta di poesie dal titolo *Nous ne sommes pas séparés*⁶⁰, raccolta ripubblicata nel 2009 all'interno del volume collettivo *Poésie complète*⁶¹. Ed è anche vero che Bauchau dedica alla madre la prima poesia di questo volume; una poesia riportante la medesima intitolazione dell'edizione del 2006 che lo contiene. Ora, se sulla valenza simbolica e affettiva di questa scelta non ci sembra necessario insistere, ci sembra invece necessario rilevare un dato che determina una vera e propria oscillazione prospettica all'interno dei dinamismi di ricezione/rappresentazione dell'autore, rispetto alla madre e al rapporto un tempo con essa costruito. Infatti, dalla dichiarazione di *absence de la mère* del 1961, considerata da Bauchau una delle cause generanti la sua crisi esistenziale («son absence était un des éléments de la crise parmi d'autres»), si passa a un'asserzione epigrafica di unione del 2007 (*Nous ne sommes pas séparés*), che non sembra configurarsi unicamente come unione con la vita in senso lato – unione con la vita peraltro colta secondo un'estendibilità totalizzante, rispetto al genere umano, identificato con il mondo («la vie globale, du monde») –, così come Bauchau dichiara⁶², ma anche come riconciliazione immanente fra figlio e madre, al di là della morte.

⁶⁰ Le Méjan (Arles), Actes Sud.

⁶¹ I poemi di questa raccolta, nella recente edizione collettiva, si trovano alle pp. 319-378. Per i riferimenti editoriali del volume cfr. *supra*, nota 4, p. 8.

⁶² In un'intervista rilasciata a Y.S. Limet, Bauchau, interrogato sull'allora prossima pubblicazione della raccolta poetica *Nous ne sommes pas séparés* dà, come spiegazione del titolo scelto, questa risposta: «[YSL] Quel est le titre du recueil de poèmes à paraître?». «[HB] *Nous ne sommes pas séparés*. Je veux dire que nous ne sommes pas séparés de la vie globale, du monde». (cfr. *Nous ne sommes pas séparés. Entretien avec Henry Bauchau*, «Une revue»). Intervista pubblicata dal collettivo remue. net in *version numérique*. La data riportata in calce è 24 gennaio 2006.

Pertanto, se ritorniamo a considerare il periodo redazionale della *Déchirure*, possiamo costatare quanto Bauchau scrive il 15 settembre 1961, nella *Grande Muraille*, proprio in relazione all'assenza della madre, ragione fra le altre, di una crisi esistenziale che lo spinge verso la psicanalisi. Psicanalisi che muove dalla necessità dell'autore di capire, accettare e superare un senso profondo di lacerazione interiore, fonte di quella stessa crisi:

Jean Amrouche est arrivé d'Italie et m'a demandé de lui lire ce que j'ai écrit en Bretagne. C'est un brouillon que je n'ai pas eu le courage de revoir. Je cherche à ne pas me laisser dominer par l'émotion et ma lecture est misérable. Quand j'ai terminé, il me dit seulement: «Vous tenez le livre, il est là». Comme je comprends mal, il ajoute: «Vous avez enfin trouvé le centre et le sol de votre livre. Tout doit s'ordonner dans le récit de la mort de la mère». Je suis d'abord atterré: «Alors il faut tout refaire?» Il dit: «Sans doute». On voit bien que ce n'est pas lui qui a peiné autant de temps là-dessus. Pourtant il n'y a qu'à recommencer car, à ce moment j'en suis sûr, il a raison. Dès les jours suivants la résistance s'organise et le doute m'assaille. Je m'en ouvre à Jean: «Je voulais montrer ce qu'une psychanalyse devient dix ans après. Dans ce projet maman ne semblait pas avoir d'importance. Son absence était un des éléments de la crise parmi d'autres. En faisant d'elle le centre du livre ne vais-je pas sortir de la vérité et de ce qui a été réellement vécu?». La réponse est: «Ce n'est pas ce qui a été qui importe, mais ce qui est». Peut-être. Mais je n'ai plus la force de retourner si près de la mort⁶³.

Del resto, fra il 1961 e il 2007 Bauchau parla, almeno in due occasioni (la prima appena citata, per la seconda vedi citazione p. 76), di un sentimento che sembra connotare il suo rapporto con la madre, secondo una prospettiva diversa dalla riconciliazione enunciata nel 2007. Questa prospettiva pare, cioè, seguire una linea affine con la dichiarazione in negativo del 1961. Infatti, il sentimento che affiora da alcune annotazioni dell'autore, fra il 1961 e il 2007, rimanda all'idea di silenzio fra madre e figlio, configuratosi già in estrema origine del rapporto, come espressione di quell'assenza, quasi primordiale della parola⁶⁴, generata dalla separazione dalla madre. Una separazione causata dall'incendio di Lovanio del 1914⁶⁵. Così annota Bauchau il 24 luglio 1984:

⁶³ Cfr. *GM*, pp. 156-157 (il corsivo è nostro).

⁶⁴ Bauchau si sofferma su questo argomento, mettendo in rilievo proprio l'assenza di comunicazione con la madre, generata dal distacco di Lovanio: «Ayant vécu, dans le désastre de Louvain, l'absence de la mère [...] j'éprouve [...] que la langue maternelle est gravement menacée» (cfr. *JAD*, p. 57).

⁶⁵ Cfr. *infra*, nota 76, p. 82. Per informazioni generali su alcuni aspetti della vita dell'autore e del legame con la città di Lovanio, cfr. M. WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau et Louvain: longue histoire... et nouvel avenir*, «Revue Générale», 11 (novembre 2007), pp. 17-24. Per la rielaborazione di questo evento all'interno della *Déchirure*, cfr. *supra* il nostro riassunto (*L'incendie de Saint-pierre*) e *D*, pp. 37-59.

À la fin de la nuit, je vois en rêve la Sibylle. Elle m'ouvre la porte, tenant d'un air joyeux un manuscrit en main. Ce manuscrit est légèrement lumineux. Je m'éveille très heureux. Je me demande ensuite si la joie que manifeste la Sibylle se rapporte à un manuscrit de Pierre Jean Jouve ou à un manuscrit que je lui ai apporté. Incertitude bien caractéristique de mon indécision en face des signes qui me sont donnés. De mes doutes sur l'amour de la mère [...]⁶⁶.

Egli pone l'accento sui propri dubbi, quelli che intravede a proposito dell'amore della madre per lui. Dubbi di cui parla anche in un documento inedito non datato – ma, probabilmente, del 1988 o comunque anteriore all'uscita del romanzo *Œdipe sur la route* (1990)⁶⁷ –, contenuto nelle Archives et Musée de la Littérature di Bruxelles. Si tratta del manoscritto (ML 07160/0002), autografo e dattiloscritto, con correzioni dell'autore, il cui titolo è *Notes sur l'écriture d'Œdipe (Conférence à Bruxelles)*⁶⁸. Stando a questi ultimi dati, dalla denuncia d'*absence* della madre si passa, in realtà, alle dichiarazioni dei *doutes* relativi al sentimento d'amore che essa proverebbe per il figlio. Nonostante questo, però, l'*affection* del figlio, rispetto alla madre, rimane una verità incontrovertibile. Di fatto, la pubblicazione della poesia *Nous ne sommes pas séparés*, del 2007, sigilla definitivamente la posizione dell'autore rispetto all'attaccamento profondo per la madre.

Però, pur essendo questo un dato indiscutibile, suscettibile di discussione è invece la posizione di Bauchau che oscilla, come dicevamo, fra asserzioni di *absence* e di *doutes*, prima di giungere – nella poesia del 2007 – a dirette esplicitazioni di amore per una madre precedentemente identificata con il vuoto e l'assenza. Vuoto su cui viene appunto proiettato un senso d'incertezza e dubbio. A questo proposito, si potrebbe forse parlare di movimento poetico oscillatorio, giustificato dalle evoluzioni affettive, legate alla maturazione dell'autore. In ogni caso, stando ai due ultimi passi citati – in particolare al timore di scrivere un romanzo sulla madre («je suis d'abord atterré»), romanzo in bilico fra verità del vissuto e costruzione immaginifica di questa stessa verità –, si può notare come Bauchau parli di timore, ma anche di sentimento d'incertezza, quello a cui facevamo cenno. Tale sentimento viene inquadrato in una dimensione temporale ed esistenziale a connotazione autobiografica, che rimanda alla realtà/verità del vissuto («de ce qui a été réellement vécu»). Questo quadro generale crea incertezza nel lettore, relativamente alla ragione reale della reticenza dell'autore rispetto al fatto di porre al centro della *Déchirure* la propria madre («faisant d'elle [*scil.* la madre] le

⁶⁶ Cfr. H. BAUCHAU, *Jour après jour. Journal d'Œdipe sur la route (1983-1989)*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1992, pp. 23-24.

⁶⁷ Arles, Actes Sud.

⁶⁸ Ringrazio, anche in questo caso, Marc Quaghebeur, direttore delle Archives di Bruxelles, di avermi messo a disposizione questo importante documento, conservato nel fondo Bauchau di cui è responsabile.

centre et le sol de votre livre»). Fra sfumature emozionali ed eterogeneità semantica, si potrebbe forse sostenere – come dicevamo – che l'incertezza sia dovuta all'oscillazione degli affetti, tesi fra lo spazio reale in cui si consumò il rapporto e il ricordo di esso, filtrato dall'immaginario affettivo. Potremmo però anche sostenere che, se davvero Bauchau rivede o modifica, nel ricordo, il rapporto con la madre, egli potrebbe essere stato indotto al cambiamento dall'osservazione di Jean Amrouche («ce n'est pas ce qui a été qui importe, mais ce qui est»). In particolare, l'insistenza sulla necessità di scrivere della *mère*, alla luce del presente attualizzante («ce qui est»)⁶⁹ e non di un passato dissolto nella memoria («ce n'est pas ce qui a été...»), potrebbe avere spinto Bauchau a una ri-scrittura di essa e a una revisione del rapporto filiale, determinate dalla ricezione moderna dell'antica realtà. Si tratterebbe di una realtà anteriore, successivamente lenita dal tempo, consegnata – nonostante le oscillazioni emotive – a un presente riconciliante e diverso, che diversamente recepisce il passato. Questo potrebbe essere confermato dal procedere per versioni differenti e, forse, per ripensamenti, aggiustamenti e correzioni verso la stesura definitiva della *Déchirure*. Forse questa potrebbe porsi come possibile chiave di lettura che, peraltro, troverebbe un accordo con quanto affermato da Marc Quaghebeur («les cahiers 1960 donnent [...] une impression assez nette de l'état dans lequel furent élaborés les matériaux non encore noués. Ils permettent tout autant de prendre mesure du travail de réélaboration opéré par le récit définitif»)⁷⁰. Il procedere, attraverso redazioni e versioni diverse, potrebbe essere considerato la cifra di un'ermeneutica 'in bilico': quella sulla madre. Le diverse oscillazioni trovano però una certa stabilità, nel loro convergere all'interno della lirica *Nous ne sommes pas séparés* (2007), sorta di affermazione di un amore immanente, che la dedica («à ma mère») sigilla nel tempo. Si tratterebbe di un messaggio simbolico ed epigrammatico, che si fa segno di un affetto invariato nel tempo:

NOUS NE SOMMES PAS SÉPARÉS
 Nous ne sommes pas séparés de la Terre,
 par la construction d'un tombeau
 ni par un chant de pierres d'églises, ni par voie de contemplation
 mais perdus, tout entiers perdus dans le grand paysage
 avec ses arbres, ses champs et cette
 incompréhensible lumière
 Sur le bord de la route où l'ombre est rare

⁶⁹ Il sintagma *ce qui est* assume particolare rilievo nella produzione di Bauchau, anche per le sue implicazioni di natura teologica o più semplicemente spirituale. Per informazioni più precise cfr. M. MASTROIANNI, *Simmetrie e intertestualità teoretiche ecc.*, cit., in particolare il § II e le note 33 e 37.

⁷⁰ Cfr. *supra*, citazione e nota 59, p. 73.

et l'amour incertain
 nous ne sommes pas séparés de la vie au milieu des
 buissons et des choses communes⁷¹.

Affetto invariato, certo, anche se l'evocazione generica di un «amore incerto», getta ombra sulla *stabilitas* emotiva di tale amore. In ogni caso, proprio lo scarto temporale fra passato e presente, presente in cui si iscrive il cambiamento della ricezione degli eventi e dei rapporti – come forse qui avviene – è al centro di una riflessione dello scrittore. Ripubblicando l'articolo *Jean Amrouche ou la Déchirure*, nel 1988, e nel 2000, Bauchau fa precedere al testo una parte, assente nella prima edizione del 1973⁷². Ora, proprio un passo di questa addizione contiene una riflessione sullo scorrere del tempo, nel merito della frattura che si opera fra trascorso e attualità. Si potrebbe dire, quindi, fra sentimento realmente provato ed evoluzione di questo stesso sentimento. Una riflessione che apre un interrogativo («comment reconnaître, comment savoir») sulla possibilità reale («dans quelle mesure [...] ou non») di stabilire l'oggettività dell'influsso del passato sul presente, del presente sul passato o del futuro sul passato («ce qui a suivi influe ou non sur ce qui a été»). Un interrogativo che rimane aperto e che si lega al constatare come il presente di cui parla Bauchau, in realtà, non sia altro che presente ma già nella sua accezione di futuro («ce qui a suivi»). Infatti, esso è colto in una frazione temporale già al di là della contemporaneità di quello stesso presente narrativo in cui *agiva e parlava* l'autore:

C'est [l'] espérance qui me décide, entre 1959 et 1961, à écrire, en même temps que les premiers fragments du roman, les premiers poèmes de *L'Escalier bleu*. [...] En même temps que les poèmes, j'écris quelques chapitres du roman: ce sont des récits que ne relie à ce moment rien d'autre que la voix et la présence du narrateur⁷³. *Je*

⁷¹ Citiamo qui dall'edizione collettiva del 2009: cfr. H. BAUCHAU, *Poésie complète*, ed. cit., p. 363.

⁷² Per informazioni sulle variazioni e sulle edizioni che contengono questo articolo, pubblicato in tre occasioni diverse, cfr. *supra* l'introduzione al presente lavoro e le note 21, 24, 26, pp. 15-16.

⁷³ A questo proposito si apre necessariamente una riflessione che rimette in gioco quella posizione oscillatoria dell'autore rispetto alla madre e al ricupero del loro rapporto. Posizione cui abbiamo già fatto cenno. In particolare qui Bauchau insiste su di un dato, che per certi versi sbilancia nuovamente quello che abbiamo sostenuto circa la convergenza delle sue oscillazioni all'interno di una stabilità di tipo emotivo, suggellata dal poema *Nous ne sommes pas séparés*. Parlando del romanzo e della stesura iniziale di alcuni capitoli, Bauchau evidenzia o lascia intendere un distacco dall'opera. Cioè, se da un lato gli elementi autobiografici e la commistione di vita e opera non sono solo evidenti, ma di essi lo stesso autore parla sia ne *La Grande Muraille*, sia all'interno dell'articolo *Jean Amrouche ou la Déchirure*, sia, di rimando, nella *Déchirure*, dall'altro Bauchau tiene a precisare, con estrema chiarezza che, in realtà, sempre a proposito di questi primi capitoli, si è di fronte a «récits que ne relie [...] rien d'autre que la voix et présence du narrateur». Insistendo, pertanto, sulla dimensione poetica di questi scritti e sulla presenza, in essi, della *voix du narrateur*, di una voce

*m'aperçois en revenant aux événements entourant l'analyse qu'ils semblent, à travers le temps, être devenus plus dramatiques, plus fantastiques qu'ils ne l'étaient, peut-être, quand je les ai vécus. Peut-être, car comment reconnaître, comment savoir dans quelle mesure ce qui a suivi influe ou non sur ce qui a été*⁷⁴.

In particolare il *ce qui a suivi* designa una dimensione di futuro rispetto a quella a cui rimanda l'espressione *ce qui a été*. Tuttavia, il «ciò che è seguito» evoca già il passato, se si stabilisce come punto di riferimento narrativo il tempo (un ideale presente) in cui agisce Bauchau attraverso la narrazione. In questo senso, stando a una strutturazione temporale di piani sovrapposti e intrecciati, si potrebbe parlare di passato nel presente e si potrebbe intravedere in questa strutturazione del tempo, all'interno della narrazione, traccia di precisi stilemi della poetica bauchaliana. In ogni caso, l'interrogativo posto da Bauchau non offre risposta risolutiva alla problematica enunciata. Del resto, in una prospettiva di ricezione critica, questa apertura lascia spazio all'interpretazione là dove, per di più, il giudizio del lettore si imbatte con una riflessione dell'autore implicante un'ideologia sul tempo che stempera – come abbiamo detto – l'idea della dimensione temporale vulgata e comunemente standardizzata in una rivisitazione tutta originale che appartiene alla teoresi del romanziere⁷⁵. Indubbia, comunque, resta la frattura fra ciò che fu e

che allerta quindi sulla veridicità dell'uomo Bauchau nell'opera. In questo senso, si potrebbe pensare che il rigido distacco e l'assenza che sembrano connotare la figura della madre all'interno della *Déchirure*, ma anche negli scritti autobiografici, possano considerarsi come il frutto di riflessioni espresse da un 'io narrante' e, pertanto, diverse dalla realtà o addirittura fuorvianti. D'altra parte, questa interpretazione avallerebbe l'ipotesi che il ricupero del rapporto madre/figlio, designato e stabilito nel 2007 con la pubblicazione della poesia *Nous ne sommes pas séparés*, dedicata alla madre, sia frutto – nonostante l'amore indubbio – più di una necessità poetica che di una realtà 'storica'. Fra l'altro, Bauchau, parlando del periodo di agonia della madre e dell'influsso del tempo sul suo lavoro redazionale (della *Déchirure*), dichiara che alcuni dei ricordi della sua vita sono, probabilmente, frutto dell'invenzione: «Pendant la semaine de son agonie, le temps des séances, ce que j'y ai vécu, ce que je n'ai pas pu encore en vivre, m'assaille. Au cours de ces jours et de ces nuits je me sens vivre à la fois dans les deux temps, celui du présent au chevet de ma mère et celui d'un autre présent, perpétué, qui surgit du temps des séances [...] je dois restituer l'analyse dans ce qui suscite en moi d'énormes résistances et je mets cinq ans à écrire ce livre. Le temps des séances c'est à nouveau modifié. Mme R.J. s'est effacée et il ne reste plus dans l'après, dans son présent jaillissant, que la Sibylle dont la parole gnomique traverse et soulève parfois le flot de l'inconscient. Le temps d'avant les séances s'est beaucoup élargi et approfondi, de nouveaux souvenirs, délivrés par la mémoire ou peut-être inventés, sont apparus». (cfr. *EE*, pp. 112-113. Il corsivo è nostro).

⁷⁴ Cfr. *JAD*, pp. 52-54 (il corsivo è nostro).

⁷⁵ È vero che l'uso del tempo, in gran parte della letteratura del Novecento, è piegata a dinamiche narrative di questo tipo. Soprattutto se consideriamo quei *livres des mères* (da Simone de Beauvoir a Annie Ernaux) che si costruiscono proprio su diegesi della rimemorazione. Nel caso specifico del nostro autore, rimandiamo alle sue teorizzazioni intorno alla nozione di tempo (cfr. H. BAUCHAU, *La connivence des temps*, cit.). In sintesi, rispetto a questo articolo, potremmo dire che per l'autore il tempo presente emerge dalla nozione di temporalità stessa, solo in conseguenza della stretta di-

ciò che è nella precarietà della contingenza, immediata o post-immediata. Incerta è, quindi, la risposta alla domanda che Bauchau pone anzitutto a se stesso, poiché di fronte ad essa si apre una meditazione sul tempo priva di certezze.

Ora, nonostante la difficoltà di dare risposta a questi interrogativi, appare chiara l'affermazione di Bauchau circa il processo di drammatizzazione («plus dramatiques») e l'effetto immaginifico («plus fantastiques»), operati dal tempo («à travers le temps») sugli avvenimenti. L'oggetto di riflessione è proprio l'evenemenzialità ri-vissuta nell'immediato, rispetto al passato in cui essa fu vissuta («... qu'ils [scil., les événements] ne l'étaient [...] quand je les ai vécus»). L'inserzione discorsiva del *peut-être* connota poi questa riflessione di ulteriore incertezza. In-

pendenza del presente col futuro. Si tratterebbe cioè di una frazione cronologica ideale, quella del presente, che serve, da un punto di vista prettamente logico o ideologico, alla comprensione e alla vulgata intorno alla spiegazione del futuro e di ciò che esso rappresenta. In questo senso, il presente assume una dimensione – nonostante la subordinazione al futuro e al passato – che non è di certo autonoma, ma che funzionalmente serve da *trait d'union* fra futuro e passato, come da anello per la diegesi della *Déchirure*. Diegesi che per Bauchau, nel momento stesso del suo costruirsi sulla pagina, è espressione di un presente che tende al futuro e che, pertanto, è segno di una fenomenologia narrativa che già esprime il futuro, nonostante l'oggettivazione della scrittura nel presente. Più in generale, potremmo dire che Bauchau vive nel suo tempo e assume significato in quanto ente, attraverso una propria ricezione del tempo. Egli, cioè, nutrito di una temporalità che determina in qualche modo il suo essere nella fenomenologia contemporanea, si qualifica, come soggetto, grazie all'agire del tempo. La temporalità in cui Bauchau agisce, agisce a sua volta su Bauchau, designandone uno statuto letterario e una precisa condizione ontologica. In definitiva: Bauchau uomo del mondo, è uomo del suo mondo e, di conseguenza, uomo del tempo e del suo tempo. Ma il tempo in cui vive Bauchau è anche tempo ideologizzato. Tempo vissuto e ricevuto da Bauchau che, attraverso astrazione e un processo di riflessione diventa ideologia del tempo in Bauchau. La nozione di tempo però, nel nostro autore si complica. Infatti, stando a quanto egli dice nella *Circonstance éclatante* («c'est que dans ma vie l'écriture et l'analyse se sont intimement liées. L'une a libéré l'autre et toutes deux ont continué à agir et à évoluer ensemble. L'analyse a été la coupure, l'étape décisive de ma vie. Il y a celui que j'ai été avant elle et dont je regrette souvent l'assurance, les certitudes et ce qui me semble maintenant l'ignorante innocence. Il y a celui qui est après et dont l'univers intérieur a été labouré, transformé par l'expérience de l'inconscient et la découverte des terres inconnues de mon être» (EE, p. 23) il tempo, come astrazione ideologica, pare derivare dalla somma delle due riflessioni sul tempo stesso, che costituiscono, ci sembra, due assiologie di pensiero intorno ad esso. La prima rispetto al tempo antecedente la psicanalisi, la seconda rispetto al tempo consecutivo alla psicanalisi. Si tratterebbe, in questa prospettiva, di una forma filosofica sulla temporalità che relaziona e pone in rapporto di derivazione le due idee di tempo, cui abbiamo fatto cenno. Dall'associazione e congiunzione di tali idee, deriva poi una forma 'sintetica' di ideologia sul tempo in Bauchau, quella cioè che ponendosi idealmente come il luogo della convergenza e fusione del bipolarismo temporale dell'autore (dell'ante e del post) diventa il luogo della condensazione delle due assiologie temporali del pensiero bauchaliano, ma al tempo stesso il momento di unità di cui vive Bauchau e il momento attraverso il quale è possibile interpretarne l'opera. Così, da quello che avrebbe potuto sembrare un influsso del pensiero di Heidegger – che, come testimoniano i diari, Bauchau pare conoscere e apprezzare – si scivola verso una teoresi che, ancora una volta, risente fortemente della presenza della psicanalisi e, probabilmente, delle teorie psicanalitiche sul tempo.

fatti, da un lato l'asserzione sulla possibilità che il tempo abbia influito sul passato, operando cambiamenti, e, dall'altro, il rafforzamento dell'idea di probabilità che si appoggia sull'uso della congiunzione ipotetica («peut-être»), spingono questa riflessione in uno spazio ideale, compreso fra possibilità e impossibilità. In uno spazio letterario dove l'ermeneutica bauchaliana è in bilico fra conferma o smentita della riflessione. La riflessione diventa interrogativo aperto. Fra l'altro, questo spazio letterario si fa spazio di un'ermeneutica sulla fenomenologia del reale, del tempo e dell'azione del tempo circa la 'corrosione' o variazione del 'realmente vissuto' («dans quelle mesures ce qui a suivi influe ou non sur ce qui a été»). Variazione forse operata e registrata sulla pagina poetica, tale per cui traspare un'ideale *coincidentia*: quella fra autore e lettore.

Cioè, il discorso letterario è – attraverso la coincidenza degli spazi elaborativi in un unico spazio ideale di elaborazione ed esegesi poetica – discorso speculativo e ideologico intorno al fenomenico, al tempo e alle sue possibilità di azione e 'corrosione' del pensiero dell'autore. Pensiero che può cambiare nel corso stesso della redazione della pagina letteraria. In questo senso. Il dubbio dell'autore diventa dubbio del suo lettore. Il che significa che coincide con esso. E questo per il tramite della pagina scritta. Pagina letteraria, la quale diventa luogo di metascrittura del passato e di metaletteratura sulla realtà della madre. In questo senso, ancora una volta, si sarebbe messo in atto un intervento deformativo sulla realtà, a partire dall'immaginario poetico. Del resto, Bauchau si interroga sulla possibilità che il passato (e quindi anche il rapporto con la madre), recuperato dalla psicanalisi, sia stato variato dallo scorrere stesso della vita. Variato cioè da quella diacronica spaccatura all'interno del tempo (fra presente della psicanalisi e futuro rispetto al presente della psicanalisi, futuro in cui si iscrive l'elaborazione della *Déchirure* e degli scritti intorno ad essa). Dal passo citato si rileva – come abbiamo visto – una certa perplessità argomentativa, la quale, prima ancora di appartenere al fruitore del discorso, appartiene alla riflessione dell'autore, per divenire infine, come dicevamo, riflessione congiunta fra autore e lettore.

Come stabilire, quindi, il se e il come dell'influsso esercitato dall'evenemenziale posteriore rispetto all'evenemenziale anteriore della *Déchirure*? Domanda che, fra l'altro, in una prospettiva di ricezione testuale del destinatario dello scritto poetico potrebbe essere rimodulata con la formulazione del seguente interrogativo: come può e, forse, ha potuto influire il vissuto passato sul vissuto posteriore dell'autore, a proposito della redazione della *Déchirure*? E poi ancora. Come si configurerebbe questo influsso sul ricupero emotivo della figura materna, tesa fra esperienza reale da un lato, veridicità, verosimile e ricordo dall'altro? Si tratta di interrogativi certamente aperti, sui quali cercheremo di indagare in seguito, senza la presunzione di rivelare certezze, ma piuttosto di suggerire possibili risposte. Ciò detto, non va dimenticato che l'elaborazione della *Déchirure* ha origine sotto impulso della psicanalisi e soprattutto alla luce di un periodo che pone l'autore di fronte alla realtà con un atteggiamento critico nuovo, reso possibile proprio dallo

scavo introspettivo operato con l'aiuto di Blanche Reverchon. Per questa ragione, ci sembra importante ribadire che la scrittura del romanzo debba costantemente essere inquadrata all'interno di un processo esistenziale che si fa momento nodale di un complesso laboratorio letterario. L'autore, leggendo se stesso attraverso la prima esperienza di analisi, probabilmente rilegge il suo rapporto con la madre, ricucendone il mutuo legame d'amore. Forse, il nuovo approccio cognitivo alla sua realtà storica (il passato di Bauchau) gli permette di riappropriarsene, e di farlo in modo diverso. Forse, il nuovo rapporto con la madre è fondato su di una consapevolezza posteriore ragionata.

In definitiva, ci sembra che la risaldatura affettiva derivi dalla congiunzione fra psicanalisi e scrittura. Il che spiegherebbe il procedere oltre la frattura antica: la separazione⁷⁶ e l'assenza della madre (freddezza) nella vita del narratore. Non per nulla Myriam Wathee-Delmotte rimanda, in filigrana alle sue osservazioni, alla

⁷⁶ Bauchau, spesso ritorna sulla questione relativa al distacco dalla madre, avvenuto nel 1914, durante la 1^a guerra mondiale e in seguito all'incendio della città di Lovanio. Si tratta di una separazione che darà vita a conseguenze e a insicurezze esistenziali, la cui importanza viene focalizzata solo attraverso il lavoro di analista su malati psicotici, condotto negli anni settanta dall'autore, presso un Hôpital de jour di Parigi. Lavoro che vede Bauchau impegnato in tale campo, a partire dal 1975 e fino al 1986. Riportiamo qui un passo, attraverso cui l'autore ricorda il momento della separazione. Egli offre una spiegazione sull'importanza di questo evento, nella sua vita come nell'elaborazione della *Déchirure*: «[...] j'écris une première version de l'incendie de Sainpierre sans comprendre d'ailleurs que je viens de toucher là un point essentiel de mon roman et de mon existence. Je ne vois pas alors ce qui unit en moi l'incendie de Sainpierre, la maladie qui vient de frapper ma mère et qui devient ma préoccupation principale, et l'apparition ou l'invention du personnage de Mérence. Sainpierre est en réalité Louvain, la ville où habitaient mes grands-parents et où mes parents, comme mes oncles et tantes, avaient passé leur enfance et leur jeunesse. En août 1914, quand débute la Première Guerre mondiale, je me trouve à Louvain chez mes grands-parents maternels. Mes parents sont chez eux à Malines avec mon frère aîné. L'invasion allemande est si rapide que les communications sont très vite rompues entre Malines et Louvain et que mes parents, obligés de se replier sur Anvers, ne peuvent pas venir me chercher. C'est avec mes grands-parents, et une jeune servante, qui franchissent à l'aide d'une petite échelle les murs des jardins, au milieu des maisons en flammes, que je traverse cette nuit d'épouvante dont je n'ai pas gardé le souvenir mais, me semble-t-il, une faible et obscure conscience. Elle est suivie d'une longue errance à travers des campagnes terrifiées où mes grands-parents finissent par trouver un abri temporaire dans un village. C'est là que plusieurs semaines plus tard mes parents nous retrouveront. [...] Pourtant c'est seulement à la fin des années soixante-dix, bien après l'écriture de *La Déchirure*, en voyant dans mon travail de psychanalyste l'action de situations semblables sur certains patients, que je commence à comprendre toute l'importance qu'a eue pour moi la longue absence de mes parents et surtout celle da ma mère pendant cette période capitale» (cfr. *JAD*, pp. 54-56). È molto interessante rilevare, nella *Déchirure* (cfr. *supra* il nostro riassunto (*L'incendie de Sainpierre*) e *D*, pp. 37-59), come la ricostruzione dell'incendio di Lovanio conservi, all'interno della narrazione, una serie di elementi, fra cui la scala servita per la fuga, che sono centrali per Bauchau. Così importanti da farne immagini evocative non solo di quella realtà 'storica', ma anche di quella realtà simbolica che ancora vive in lui. Cfr., sempre su questo argomento, l'importante intervista rilasciata da Bauchau a Wathee-Delmotte, in M. WATTHEE-DELMOTTE (dir.), *Bauchau avant Bauchau etc.*, cit., pp. 49-53.

nodale collocazione della figura materna nella scrittura di Bauchau. La studiosa, parallelamente, ricorda il ruolo del contesto familiare e di quello socio-politico. Contesti che certamente gravarono sull'elaborazione della figura materna:

[...] c'est là peut-être ce qui par-dessus tout intéresse l'auteur dans ce roman de l'après-analyse où il exprime son propre dépassement d'un sentiment d'erreur sourd mais tenace. Car l'exclusion de la sphère familiale, de l'impossibilité de mener à bien tant la défense de la patrie que l'expérience des Volontaires du Travail⁷⁷, en un mot l'amertume d'un amour filial et patriotique sans épanouissement possible, et le sentiment d'injustice lié au rejet, tout contribue à cette focalisation du travail littéraire sur un personnage tyrannique mais tragique, une mère déchirante mais déchirée, au même titre que peut l'apparaître Œdipe⁷⁸.

Il discorso sull'auto-lettura o sulla rilettura dell'autore, a proposito del vissuto, piuttosto che quello sulla verosimiglianza rispetto al reale oggettivo (coincidenza fra realtà storico-personale e immaginario poetico), sembra complicarsi ulteriormente. La rilettura dell'infanzia e del rapporto con la madre va di pari passo con la rievocazione e la ricostruzione degli eventi. Ma questi eventi ritornano sul filo della rottura temporale che intercorre fra il periodo delle sedute psicanalitiche (1947-1950) e l'innesto, nel romanzo, di tali esperienze⁷⁹. Per contro, l'auto-rilettura di questi eventi – riportati in *Jean Amrouche etc.* – passa lungo un asse temporale ancora diverso che, fra l'altro, non corrisponde a quello della *Déchirure*. Infatti, in *Jean Amrouche etc.*, Bauchau rivede se stesso sul filo di una temporalità dilatata rispetto a quella che segna il periodo compreso fra la psicanalisi con Blanche Reverchon (1947-1950) e la stesura della *Déchirure* (1961-1965). Se l'uscita della *Déchirure*

⁷⁷ Il 28 maggio 1940, in seguito alla sconfitta del Belgio e dopo la capitolazione del re Leopoldo III, Henry Bauchau è chiamato da Jacques Dolme e Théodore d'Oultremont ad occupare il posto di capo servizio, in quello che si configurerà successivamente come Service des Volontaires du Travail per la Vallonia. Nonostante la capitolazione, Bauchau, con una cerchia ristretta di compagni, non aderisce all'atto politico del re, e partecipa attivamente all'organizzazione del Services des Volontaires du Travail. Per maggiori informazioni cfr. M. WATTHEE-DELMOTTE, (dir.), *Bauchau avant Bauchau etc.*, cit., pp. 49-53. Sempre su questo argomento cfr. M. QUAGHEBEUR, *Henry Bauchau: quand le roman prend en mains le mythe*, in AA.VV., *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, sous la direction de R. Olivieri-Godet, Presses universitaires de Rennes («Collection Interférences»), 2010, pp. 46-60. Cfr. anche M. QUAGHEBEUR – S. ROCHE, *La Suisse à la force de l'âge*, «Écritures», 61 (printemps 2003), pp. 13-20; per queste notizie in particolare, cfr. p. 15.

⁷⁸ Cfr. M. WATTHEE-DELMOTTE *La Recherche des origines («La Déchirure», «L'Escalier Bleu»)*, in Id., *Henry Bauchau: Œdipe sur la route*, Bruxelles, Labor («Un livre, une œuvre» n° 28), 1994, pp. 31-36, qui p. 36.

⁷⁹ Anche se abbiamo già insistito, a questo riguardo, su alcune date significative, ricordiamo, ancora una volta, che questo è il periodo in cui Bauchau è in analisi da Blanche Reverchon. Nel 1961 comincia la stesura della *Déchirure*, che terminerà nel 1965. Pertanto, fra la fine del primo periodo di sedute psicanalitiche e l'inizio del romanzo intercorrono circa dieci anni.

risale al 1966, la I^a edizione di *Jean Amrouche etc.* è, invece, del 1973. Dunque, l'estensione dell'asse cronologico di circa sette anni, se consideriamo la data di uscita del romanzo rispetto alla pubblicazione dell'articolo, potrebbe aver indotto Bauchau ad assumere posizioni diverse rispetto a quelle prese nella *Déchirure* (in particolare rispetto alla madre). Egli potrebbe cioè avere limato certe ricostruzioni del passato, pubblicate nel romanzo. Se così fosse, questi interventi correttivi potrebbero essere segno di un atto di riflessione e di maturazione ulteriori di Bauchau. Ora, senza imporre una forzatura ai testi (*Déchirure/Jean Amrouche etc.*), né tanto meno una spaccatura cronologica o ideologica fra essi, possiamo osservare che il tono di *Jean Amrouche etc.* si fa pacato, proprio nell'atto rievocativo del passato. In particolare del passato in cui è coinvolto il ricordo della madre. Si tratta di un tono pacato, quasi del tutto assente nel romanzo. Tuttavia, è indubbio che il genere diverso a cui i due testi appartengono impone stili e toni differenti. In ogni caso, è chiaro che il ritornare su spaccati esistenziali in momenti diversi, necessariamente apre a riflessioni che assumono connotazioni o sfumature ideologico-emotive inedite.

Pertanto, nel passaggio dalla *Déchirure* a *Jean Amrouche etc.*, si potrebbe ipotizzare un doppio processo ermeneutico intorno al passato, all'infanzia e al rapporto madre/figlio. In questo caso, l'interrogativo aperto da Bauchau, circa la funzione del tempo rispetto alla sua opera, troverebbe una risposta consequenziale rispetto al nostro ultimo ragionamento. Il primo processo ermeneutico⁸⁰ (interno al romanzo) caratterizzerebbe parte della narrazione. Il secondo⁸¹ (innervato in *Jean Amrouche etc.*) partirebbe dal primo, per completarlo criticamente. Tale passaggio si attuerebbe, proprio per mezzo del cambiamento dell'autore e del suo atteggiamento critico. Del resto, questo doppio processo esegetico si stabilirebbe in quanto esso stesso generato da un doppio itinerario di costruzione poetica (del romanzo prima e dell'articolo poi). Questo *double itinéraire* si configurerebbe lungo un tempo di elaborazione e uno spazio di redazione che pur attingendo dal medesimo nucleo tematico-speculativo (psicanalisi, infanzia, madre ecc.) finirebbe per assumere una sua autonomia, proprio rispetto ai singoli itinerari poetici. Ne conseguirebbe che il momento di metalettura del romanzo – quella costruita in *Jean Amrouche etc.* – potrebbe farsi carico di un atto ermeneutico secondo e comunque diverso rispetto a quello che porta l'autore a scrivere il romanzo stesso. Non va dimenticato poi un ultimo anello di questo complesso dinamismo diegetico a incastro. Quello che si aggancia, nello spazio e nel tempo, alla *Déchirure* e parallelamente a *Jean Amrouche etc.*, amplificando i dinamismi di ermeneutica, anteriori e posteriori alla *Déchirure* stessa. Anche in questo caso, secondo una consequenzialità ancora diversa, che problematizza ulteriormente lo studio sui meccanismi di ri-lettura autoriale.

⁸⁰ Cfr. *supra*, cap. I, § 2.

⁸¹ Cfr. *Ibid.*

Se consideriamo *La Grande Muraille*, non possiamo trascurare quanto segue. Questo *journal* è scritto in concomitanza del romanzo. Esso coincide con l'asse temporale di elaborazione della *Déchirure* (1960-1965), ma viene pubblicato molto più tardi. Solo nel 2005¹. Nello scarto temporale di una quarantina d'anni, l'autore potrebbe aver ritoccato le sue annotazioni diaristiche, originariamente sincroniche rispetto alla redazione del romanzo. Se questa operazione d'intervento fosse provata, si potrebbe dire che il diario in questione riporterebbe uno sguardo sul passato ancora diverso rispetto alla realtà vissuta a quel tempo. In questo caso, i processi ermeneutici rilevabili, a partire e intorno alla *Déchirure*, potrebbero addirittura moltiplicarsi. Ma tale rilievo potrebbe solo emergere da uno studio di varianti o d'interventi riscontrabili nei *cahiers* inediti. Sarebbe interessante stabilire, sulla base del controllo dei fondi manoscritti o dei dattiloscritti, se nel procedere verso la pubblicazione esista o meno traccia di interventi correttivi delle annotazioni contenute ne *La Grande Muraille*, in riferimento alla versione a stampa del 2005. Ora, dal piano della complessità elaborativa testuale, che assurge a materia di rilevante interesse filologico, e in particolare dalla progettualità relativa all'idea di elaborazione di un romanzo in fieri, passiamo qui al piano ideologico, a quello dell'indagine tematica e dell'interpretazione.

In questo procedere per *glissements* da piani investigativi diversi – ma pur sempre complementari – richiamiamo alcune riflessioni di Régis Lefort, funzionali al discorso. Lefort fissa la centralità di certi assi portanti, ideologici e tematici, della *Déchirure*:

Préons pour exemple *La Déchirure* où une parole fragmentaire présente une alternance de scènes de remémorisation de la petite enfance et de séances chez la psychanalyste dans un récit qui raconte l'agonie de la mère du narrateur. D'une part, dès le début, on nous dit la fin: le narrateur, dans le premier paragraphe du roman annonce que, pour ce qui concerne ses relations avec sa mère «la mort n'y a rien changé». D'autre part, l'annonce de son attaque, que le narrateur nomme «attentat», entraîne la remontée des souvenirs d'enfance. Il ne s'agit pas d'entrer dans une habituelle linéarité du récit puisque le début est la fin, mais dans une profondeur puisque chaque page creuse en elle sa fin et sa faim. Le récit rompt avec la temporalité et, dans un mouvement spiralisé vers des couches plus profondes, tente d'atteindre un centre névralgique, celui-là qui est à l'origine du roman: l'inconscient. Les six jours d'agonie de la mère organisent les chapitres, mais ceux-ci sont sans cesse interrompus par les retours en arrière que sont les souvenirs d'enfance avec des scènes «présentifiées» et les souvenirs «relais» de séances chez la psychanalyste dix ans auparavant pendant lesquelles le narrateur a déjà eu raconter ces mêmes souvenirs [...]⁸².

⁸² Cfr. R. LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, cit., p. 39. Sempre secondo una prospettiva d'indagine tematica e strutturale, Quaghebeur sottolinea, giustamente, che all'interno della *Déchirure* si assiste ad una serie di «[...] allers-retours du narrateur auprès de la mère agoni-

L'isolamento di talune delle architetture portanti della *Déchirure*, attraverso l'individuazione di nuclei strutturali costitutivi della narrazione, permette una schematizzazione di alcuni nodi centrali al tessuto narratologico. Quegli stessi che possono funzionare non da cardini riassuntivi del discorso diegetico quanto, piuttosto, da punti di orientamento rispetto ai *récits* della *Déchirure*, precedentemente sintetizzati⁸³. Proprio la rifrazione della *fabula* in storie parallele (infanzia, psicanalisi, rapporto parentale, agonia e morte della madre ecc.) – che si animano lungo la frammentazione dell'asse temporale – neutralizza qualsivoglia tentativo di dare vita a un riassunto esaustivo dei molteplici punti di focalizzazione narrativa del romanzo. Stando a questa constatazione di *non* riproducibilità dell'opera nella sua interezza, tanto sul piano dei racconti, quanto sul piano ideologico, riportiamo qui una schematizzazione concettuale della *fabula*, che vuole fare il punto delle argomentazioni finora costruite, ma che si pone anche come momento di partenza, con il riassunto ragionato precedentemente offerto, per riflessioni ulteriori. Rileviamo, dunque, alcuni dei nuclei strutturali della *Déchirure*. Focalizziamo l'attenzione sui seguenti dati:

1) La *parole* della *Déchirure*, nella sua frammentarietà, si alterna, già dalle prime pagine, fra il ricordo dell'infanzia e quello delle sedute psicanalitiche. Ma essa è, soprattutto, narrazione volta alla rievocazione dell'agonia e del rapporto con la madre, secondo un uso della temporalità che mescola presente e passato, senza osservanza della consequenzialità cronologica. L'uso della temporalità, stabilito già in apertura del romanzo, è organizzato secondo uno sguardo interno alla narrazione, che segue da un lato l'asse diegetico-cronologico *del e nel* presente, dall'altro una variazione che è frattura del presente sull'asse orizzontale della ricostruzione evenemenziale. Si passa, dunque, con rapidità, a un discorso poetico in oscillazione costante fra presente e ricupero del passato, fra passato e rievocazione delle sedute di psicanalisi con Balanche Reverchon («*depuis sa maladie je pense à maman comme à un enfant*»; «*elle demeure en moi sans ses méfiances passées*»; «*aujourd'hui c'est la mer qui me fait penser à elle*»; «*la mère*

sante. S'il n'est pas la clef, cet élément fait toutefois partie intégrale du livre. Il en détermine même les parties: ses journées [...]. Livre différent donc de ce qu'eût été l'évocation des souvenirs de l'individu dans une narration réaliste, ou dans des mémoires. Tout en effet sauf le Je du pacte autobiographique. Les songes constituent la matière profonde du récit, ils l'innervent et le submergent; mais la trame réaliste est là pour l'empêcher de basculer dans le fantastique. Ce cadre narratif objectivant entre par ailleurs dans un subtil jeu de contrepoint avec la désignation des personnages par des noms mythiques (ainsi, la servante de l'enfance est nommée Mérence, ce qui n'est pas sans renvoyer à l'absence de la mère), comme avec un redoublement symbolique de la trame réaliste-narrative, qui permet l'advenue du mythique. La semaine durant laquelle se déroule le récit est l'équivalent des sept jours de la Genèse. Mais il y a une histoire, celle de la mort de la mère du narrateur» (cfr. M. QUAGHEBEUR, *Henry Bauchau: quand le roman prend en mains le mythe*, cit., p. 54).

⁸³ Cfr. *supra*, lo schema e il riassunto ragionato del § 1 di questo capitolo.

était debout. Elle était un personnage debout et, sauf pour des rares instants de détente, une image verticale»; «*La mère couchée annonçait le retour des semaines d'attente et de pénombre [...] où on nous préparait à la naissance d'un petit frère ou d'une petite sœur. [...] On nous demandait constamment de ne pas faire de bruit, on nous envoyait jouer plus loin, et tous nos jeux se coloraient de culpabilité diffuse jusqu'à l'arrivée de M. Ile Julia qui venait présider aux naissances*»⁸⁴; «*On peut ainsi reprendre le fil des jours, l'altère invisible retrouvée avec la Sibylle. Toute une histoire, ou peut-être la négation de l'histoire. Tout un présent, sous le maillet*»⁸⁵). Oscillazione fra presente e passato che è anche volta alla proiezione delle argomentazioni all'interno di una contestualizzazione fatta di eventi che si fanno annuncio di futuro imminente («l'écriture travail[e] toujours d'un seul mouvement l'en deçà et l'au-delà du temps des séances»)⁸⁶.

2) Inizio e fine del romanzo, come afferma Lefort, si sovrappongono, idealmente, nello spazio narrativo che idealmente ne determina la coincidenza. Immediatamente chiamate in causa le relazioni con la madre, viene stabilito che la morte – elemento designante la chiusura del romanzo – nulla ha trasformato di quel vedere e sentire la madre, da parte del narratore, nel corso del tempo. Trattasi di una rievocazione volta al trascorso. L'io narrante raccoglie vestigia di un tempo passato, filtrato da una narrazione in cui la madre è colta, nel presente, nella fragilità della malattia. Si configura, parallelamente, un sentimentalismo filiale teso fra *irritation* e *douceur*, come espressioni di una condizione emozionale, ma anche esistenziale rispetto al rapporto con la madre. Tale rapporto è scisso in dualismo, apparentemente di frattura. Dualismo dalla configurazione emotiva (o d'immaginario?), che sembra confermato anche dalle argomentazioni susseguenti la pura rievocazione della morte della madre⁸⁷: («Depuis sa maladie je pense à maman

⁸⁴ Cfr. *D*, p. 15 e pp. 15-16 (il corsivo è nostro).

⁸⁵ Cfr. *ibid.*, p. 26.

⁸⁶ Cfr. *EC*, p. 62.

⁸⁷ Anche se Bauchau dice che le sue relazioni con la madre non sono state mutate dalla morte, vorremmo qui concentrare l'attenzione su questo passo, secondo una prospettiva che ci sembra più completa. Riflettiamo sul passaggio testuale in questione: «Depuis sa maladie je pense à maman comme à un enfant, un enfant de plus dont je suis responsable. Non sans irritation pour les problèmes que cela pose. Non sans douceur à cause de sa faiblesse, des larmes qui s'emparent d'elle et bouleversent son pauvre visage en partie paralysé. La mort n'y a rien changé. [...]» (cfr. *D*, p. 15). Stando a quanto sostiene il narratore sembrerebbe che la morte non abbia cambiato le relazioni di un tempo. Che la morte cioè non sia intervenuta, agendo da forza liberatrice rispetto a quell'incomunicabilità originaria che dalla separazione dovuta all'incendio di Lovanio caratterizza il rapporto madre/figlio. Invece, ci sembra verosimile – se vogliamo mettere in discussione quanto sostiene Bauchau – che la morte abbia mutato il contesto generale da cui viene evocata ed esaminata la relazione parentale. Se ci riferiamo al passo in oggetto, possiamo rilevare che il narratore guarda alla madre, cambiata dalla malattia e dalla paralisi, con senso di irritazione da un lato e di dolcezza dall'altro. Pertanto, potremmo dire che la morte non abbia tanto agito sulle relazioni parentali madre/figlio,

comme à un enfant, un enfant de plus dont je suis responsable. *Non sans irritation* pour les problèmes que cela me pose. *Non sans douceur* à cause de sa faiblesse, des larmes qui s'emparent d'elle et bouleversent son pauvre visage en partie paralysé. La mort n'y a rien changé. Le silence ne s'est pas rétabli entre nous, ni l'absence ni le froid qui nous ont séparés pendant tant d'années. Elle demeure en moi sans ses méfiances passées, avec le rire charmant qui parfois jaillissait d'elle et ce geste un peu vague de sa main encore vivante»⁸⁸.

3) Il rimando, nel testo, alle crisi di respirazione della madre, dà luogo alla fenomenologia evocativa del ricordo dell'infanzia, precipuamente legato all'evento della guerra e all'incendio di Sainpierre (Lovanio, città di appartenenza della famiglia materna): («L'image de la mère couchée a été ranimée après tant d'années par un coup de téléphone au petit jour: Maman a eu une attaque. [...] Quand l'attaque a commencé, au milieu de la nuit, elle s'est mise à pousser des cris. [...] Je répondais, j'interrogeais mécaniquement Poupée [sorella dell'autore], j'annonçais

quanto piuttosto sul modo di guardare alla madre da parte di un figlio che rilegge la mutua relazione, alla luce della morte. La morte, infatti, pare ristabilire una forma di equilibrio o di distensione all'interno di questo rapporto, equilibrio o distensione rasserenante che, forse, un tempo mancava: «Le silence ne s'est pas rétabli entre nous, ni l'absence, ni le froid qui nous ont séparés pendant tant d'années» (cfr. *ibid.*). Se, quindi, il silenzio, l'assenza e la freddezza (di cui l'autore parla nella *Déchirure*) che separarono la madre dal figlio per lungo tempo, non si sono ristabiliti – come sostiene lo stesso Bauchau – fra l'autore e la madre, dopo la sua morte, ciò significa, in realtà, che un cambiamento, *post mortem*, si è verificato. Quindi, la morte parrebbe configurarsi come soglia, limite da un lato e spazio dall'altro, nel quale la riconciliazione sarebbe possibile. Una riconciliazione che presuppone, pertanto, il cambiamento di una realtà antecedente, rappresentata in questo caso da relazioni passate, mutate dall'evenemenzialità posteriore alla morte. Forse poi questo stesso cambiamento potrebbe essere più semplicemente stato dettato dal nuovo sguardo, attraverso cui Bauchau, trascorso il tempo, ha rivisto la madre. Uno sguardo che, forse, per certi versi, è stato proiettato sulla storia di questo rapporto con distacco maggiore. Un distacco che, probabilmente – come abbiamo avuto modo di sottolineare in questo lavoro –, si è tinto di un'intensità affettiva diversa rispetto a un tempo, poiché maturata attraverso quella relativizzazione degli eventi, che normalmente interessa il cambiamento umano, nel tempo e nello spazio. Un cambiamento che, in questo caso, avrebbe toccato il modo di sentire e vedere il rapporto del narratore con una madre certamente amata prima e dopo la morte, ma recuperata nell'amore, forse, solo dopo il decesso. In una prospettiva che fa della *Déchirure* anche il luogo della riconciliazione, si muove G. MICHAUX, «*Et c'était la parole qui avait été blessée jadis*». *Lecture de La Déchirure de Henry Bauchau*, in AA.VV., *Études de littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse pour son 75^e anniversaire*, publiées par M. Otten avec la collaboration de R. Beyen et P. Yerles, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978. La studiosa afferma che «à travers le récit de cette mort réelle d'une mère, se joue pour le narrateur la mort symbolique de La Mère. S'ouvre dès lors l'amour d'une mère dans les deux acceptions de ce génitif: l'amour de sa mère pour lui et l'amour de lui libéré du carcan de son Image, pour sa mère, femme fragile, qu'il accepte mortelle» (cfr. *ibid.*, p. 398).

⁸⁸ Cfr. *D*, p. 15 (il corsivo è nostro).

mon arrivée par un prochain avion et pourtant j'avais toujours le sentiment de ne pas comprendre ces mots qui m'évoquaient la guerre»⁸⁹.

4) La costante interruzione della narrazione, sezionata dall'alternanza oscillatoria di presente, passato e futuro⁹⁰ segue un asse temporale che soggiace alle dinamiche dell'inconscio, motore generativo della *Déchirure* («est-ce autour de l'analyse que se centre le récit»)⁹¹.

L'impossibilità, cui facevamo riferimento, circa il riproporre una ricostruzione totalizzante delle diverse narrazioni del romanzo, è confermata da un dato che appare ormai imprescindibile. L'autore, più di dieci anni prima della *Déchirure*, già racconta a Blanche Reverchon la sua vita passata, facendo appello ai ricordi riemersi in psicanalisi. In seguito, nella *Déchirure*, attraverso la riattualizzazione del passato, Bauchau riscrive eventi e connessioni della realtà recuperata, ristrutturandone la reale fenomenologia, per il tramite di una rielaborazione poetica che si regge sulla ricostruzione di frammenti evenemenziali e di immaginario, i quali emergono dall'inconscio. Si tratta di dinamismi ricostitutivi che necessariamente spezzano – nel loro riproporre la realtà vissuta – ogni genere di consequenziale successione. Ragione questa con cui si potrebbe sostenere la tesi (di Bauchau) dell'organizzazione non programmatica del romanzo e della sua estraneità rispetto a una scrittura legata a una precisa ortodossia diegetica. In questo senso, l'asse cronologico-narrativo della *Déchirure*, e quindi una sua eventuale standardizzazione in canoni tradizionalmente definiti, è ridisegnato attraverso quegli spazi della *profondeur*, che passano al vaglio dell'inconscio e della psicanalisi. Si compie, in tal modo, la frammentazione in micro assi temporali alternati (presente-passato-futuro/futuro-passato-presente) della linearità cronologica codificata e la rifrazione della narrazione lungo percorsi narrativi diversificati.

Si può quindi confermare – in prospettiva critica – che il discorso letterario della *Déchirure* è in qualche modo generato dall'inconscio e dai ripensamenti e correzioni dell'autore, stimolato, fra l'altro, dalle dinamiche della psicanalisi ampiamente interiorizzate. Il tutto, attraverso i *souvenirs* degli anni (1947-1950) che precedono il periodo della redazione della *Déchirure* (1961-1965), ma che finiscono col diventare parte considerevole e fondamentale di essa. Le riminiscenze – e in questo caso, in particolare, le riminiscenze della psicanalisi – funzionano da motore interno al romanzo. Non a caso Bauchau, ancora nel 1988, sottolineava:

⁸⁹ Cfr. *ibid.*, p. 17.

⁹⁰ Per informazioni sull'«ideologia» del tempo in relazione alle sedute psicanalitiche, cfr. A. NEUSCHÄFER, *Quelques remarques sur le temps dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, «Cahiers Henry Bauchau», 3 (juin 2000), pp. 37-46.

⁹¹ Cfr. *infra*, citazione e nota 3, p. 92.

Dans l'analyse, comme dans l'écriture, si celle-ci porte attention à l'apparition des réminiscences et au jeu des libres associations, tous les temps se mêlent. [...] L'écriture fait maintenant partie de toute ma vie. Elle va, d'une démarche imprévisible, d'avancées en résistances, travaillant toujours d'un seul mouvement l'en deçà et l'au-delà du temps des séances auxquels elle est indissolublement liée⁹².

In questa prospettiva squisitamente filosofica, l'autore investe definitivamente la psicanalisi di assoluta centralità all'interno della sua scrittura. Una scrittura che si configura proprio come atto creativo al di qua o al di là della psicanalisi («[l'écriture] travaillant toujours d'un seul mouvement l'en deçà et l'au-delà du temps des séances»). Una psicanalisi che, come punto fisso e idealmente statico all'interno del circuito elaborativo bauchaliano, assurge a motore e centro della scrittura dell'autore. Nonostante questo, alla collocazione centrocetrica dell'inconscio, nella *Déchirure*, segue, successivamente, una dinamica elaborativa diversa. Dalla centralità dell'*inconscient*, si passa a una riflessione più razionale, di natura descrittiva ed esplicativa (sia in *Jean Amrouche etc.*, sia nella *Grande Muraille*). Tale riflessione ha come oggetto di esegesi la costruzione diegetica del romanzo.

⁹² Cfr. *EC*, pp. 60-62. Questo articolo (*Chemins d'errance*) è ripubblicato con consistenti contrizioni testuali in *EE*, pp. 85-98.

CAPITOLO II

RICOSTRUZIONI DEL PASSATO. CONFRONTI STRUTTURALI: INTERTESTUALITÀ, VARIAZIONI E ASCENDENZE TEOLOGICHE

1. Al di là della psicanalisi, motore di elaborazione della *Déchirure*, è significativo il processo di alternanza – nell'esercizio della memoria e nel recupero del passato – fra l'infanzia, l'analisi con Blanche Reverchon, la morte della madre e la rilettura del rapporto con essa. Rilettura, anche dell'infanzia, attivata attraverso una ricontestualizzazione posteriore, che potremmo considerare come ri-costruzione di quella realtà/verità vissuta in uno spazio temporale remoto, ma ripercorso sul filo della frammentazione cronologica e del costante *glissement* dall'asse temporale presente a quello passato, del loro rovesciamento e della loro proiezione evenemenziale, tesa verso un futuro imminente. L'asse temporale – come dicevamo – è destrutturato in microassi intrecciati, legati a processi di sequenze narrative non preordinate e non elaborate secondo una consequenzialità tradizionale che, di fatto, esula dalla classica costruzione narrativa. Costruzione narrativa che soggiace alle reminiscenze emergenti dall'inconscio.

Se, inizialmente, Bauchau considera la fase germinale del romanzo, non come vero progetto di scrittura («travail, que je ne considère pas comme une entreprise d'écriture»), ma come frammento di analisi («fragment d'analyse»), successivamente insiste sull'importanza dei suoi tentativi di creazione poetica («je constate par contre, dans l'après-coup, qu'à partir de ce moment j'ai accordé plus d'importance à mes tentatives d'écriture»), collegandone la matrice elaborativa, proprio all'esperienza psicanalitica che acquista d'importanza. Bauchau, quindi, fa slittare il discorso dalla scrittura alla psicanalisi, focalizzando, ma solo inizialmente, l'attenzione sulla diacronia del rilievo assunto dalla prima rispetto alla seconda. Di fatto poi, egli ne stabilisce lo statuto paritario¹. Questo *glissement* prospettico è generato da un'osservazione che finisce per stabilire proprio il rapporto paritetico fra scrittura della *Déchirure* e psicanalisi. L'importanza maggiore, apparentemente conferita alla scrittura («plus d'importance à mes tentatives d'écriture»), coincide, di fatto, con il maggiore coinvolgimento delle sedute di analisi che mettono

¹ Cfr. *supra*, citazione e nota 53, p. 69.

in atto dinamiche di elaborazione poetica («je constate par contre, dans l'après coup, qu'à partir de ce moment j'ai accordé plus d'importance à mes tentatives d'écriture et que je me suis engagé plus résolument dans l'analyse»). Del resto, se la scrittura non ostacola il processo di distruzione e destrutturazione, attivato dalla psicanalisi («ce travail [scil. il lavoro di scrittura] n'arrête pas le mouvement de destruction, de déstructuration qui [...] a caractérisé le parcours de mon analyse»), l'analisi assume a strumento contiguo alla scrittura della *Déchirure* e a processo di lettura di sé, determinante per Bauchau («elle [scil. la psicanalisi] était ma propre affaire»)².

Il 3 marzo 1960, in un passo significativo della *Grande Muraille*, Bauchau non solo stabilisce, in maniera definitiva, che la psicanalisi è il centro da cui prendono forma le argomentazioni della *Déchirure*, ma sottolinea anche l'intento originario al romanzo: esprimere «quello che è diventato in [lui] ciò che [ha] vissuto»:

Roman

*Il s'agit, somme toute, d'exprimer ce qu'est devenu en moi ce que j'ai vécu. Aussi est-ce autour de l'analyse que se centre le récit. L'analyse fait ressurgir le passé, le transforme et lui donne une physionomie et une signification nouvelles. Le passé continue, à partir de là, à vivre et à évoluer. Le temps passé est aussi un temps qui revient «modifié», un temps qui arrive. Il s'agit de l'histoire non pas d'une guérison – je n'en suis pas là, je n'y serai peut-être jamais – mais d'une marche vers la guérison jusqu'au moment où la force emprisonnée commence à se libérer et vole au secours du «moi» défaillant. C'est le récit d'une marche avec ses erreurs et ses régressions. Je ne puis voir encore où je vais aboutir. L'important est de bien partir en restituant avec authenticité les années d'obscurité et de bataille de l'analyse proprement dite. Il faut décrire l'analyse à l'aide de plusieurs voix. 1. Sa voix au moment même: notes brèves, rêves, récits entrecoupés. 2. Sa voix lorsque le narrateur a retrouvé sa voix, ses moyens d'expression et qu'il restitue ce que les faits passés sont devenus. Par exemple pour la première voix: Paris dur, pénible, solitaire. Pour la deuxième, Paris est devenu la grande force de pression qui exige la voie libre pour que la vie circule. Paris, par l'angoisse et la pression de tous ceux qui circulent, exige la guérison ou la mort. 3. D'autres voix racontent de l'extérieur les mêmes faits, les mêmes êtres qui apparaissent tout à fait différents [...]*³.

Dal passo riportato risulta che «autour de l'analyse se centre le récit», ed emerge, inoltre, la funzione dell'analisi rispetto al tempo passato. Un tempo che riaffiora attraverso le sedute («l'analyse fait ressurgir le passé»); un tempo che nella sua dimensione 'trasfigurata' a livello psicanalitico si ripropone secondo «une physionomie et une signification nouvelles», poiché «le temps passé est aussi un temps qui revient 'modifié'». Pertanto, se da un lato il passo citato riprende e completa,

² *Ibid.*

³ Cfr. *GM*, pp. 35-36 (il corsivo e le sottolineature sono nostre).

nella sua esplicitazione, la riflessione sulla dimensione temporale⁴, dall'altro Bauchau dichiara che *La Déchirure* è «le récit d'une marche avec ses erreurs et ses régressions». Egli ne definisce, così, la portata programmatica, costruita, ancora una volta, intorno al periodo dell'analisi e alla necessità di restituire tale periodo con *authenticité*.

Dicevamo portata programmatica, che parrebbe smentire quanto l'autore dichiara in un passo precedentemente citato⁵, sul quale ci siamo già soffermati. Proprio il passaggio testuale ora menzionato, evidenzia una certa progettualità circa la strutturazione in corso del romanzo. In particolare Bauchau stabilisce tre punti intorno a cui organizzare il lavoro di scrittura della *Déchirure*, cadendo quindi in un'apparente contraddizione con quanto enunciato a proposito della volontà di non considerare questo romanzo un'«entreprise d'écriture». L'itinerario elaborativo evidenziato, scandito sulle fasi di un progetto tripartito, è suddiviso secondo le seguenti necessità. Necessità relative alla descrizione dell'analisi psicanalitica degli anni cinquanta («l'important est de bien partir en restituant avec authenticité les années d'obscurité et de bataille de l'analyse proprement dite»), da illustrare, nel romanzo, attraverso più voci («il faut décrire l'analyse à l'aide de plusieurs voix»). Vediamo quali:

1. «La propria voce [nella simultaneità, per il tramite di] note brevi, sogni e racconti intrecciati».

2. «La propria voce, quando il narratore ha ritrovato la sua voce, i suoi mezzi d'espressione; quando restituisce quello che i fatti passati sono diventati».

3. «Altre voci [che] raccontano dall'esterno gli stessi fatti, gli stessi esseri che appaiono completamente diversi».

Quindi, la psicanalisi coglie alcuni eventi da un passato che li consegna al presente, sotto nuova veste («il s'agit, somme toute, d'exprimer ce qu'est devenu en moi ce que j'ai vécu»; [...] «le temps passé est aussi un temps qui revient 'modifié'»). La trasformazione operata sul presente, sia dal tempo trascorso, sia dall'attualità del presente in cui è il narratore, agisce sugli eventi vissuti che, lo ribadiamo, nel caso della *Déchirure*, sono fonte del racconto, a partire dal lasso di tempo intercorso fra le sedute con Blanche Reverchon e la nascita del romanzo. Romanzo che non è solo – come erroneamente è stato pensato dalla critica al momento della circolazione del testo negli anni sessanta – il racconto sulla madre, bensì il *récit* o il *récit* nei *récits* di un'esperienza, recuperata attraverso la

⁴ Cfr. *supra* il discorso sull'ideologia del tempo in Bauchau, a partire dalle considerazioni dell'autore circa l'influsso del passato sul presente e del presente sul trascorso. Cfr., in particolare, il cap. I, § 3, e nota 75, p. 79.

⁵ Cfr. *supra*, citazione e nota 53, p. 69.

psicanalisi, nella quale si innesta, a partire dalla rievocazione della malattia e della morte della madre, anche la figura materna, il ricordo di questa stessa figura e la sua rappresentazione attraverso la scrittura. Bauchau, in un *entretien* del 7 gennaio 2004, pubblicato però solo nel 2009, sottolinea con decisione questo aspetto, facendo notare al suo intervistatore che la morte della madre non è il tema centrale del romanzo:

[JEAN-LUC OUTERS] Votre premier roman *La Déchirure* porte quand-même sur la mort de votre mère. *Ça c'est le thème central* et donc c'est l'idée de la perte de la mère qui Vous conduit à écrire ce roman. [...]

[HENRY BAUCHAU] Ce n'est pas tout à fait exact. *La Déchirure* j'ai commencé à l'écrire comme une sorte de roman sur mon enfance et *est intervenue* dans le cours de l'écriture la mort de la mère. [...] *Le point de vue initial c'était plutôt, à travers l'évocation de mon enfance, de montrer ce qu'une analyse devenait dix ans après, ce qu'il en restait, ce qu'il en subsistait de vivant. Puis, suivant le conseil juste, j'ai changé un peu mes perspectives*⁶.

Di fatto, Bauchau non solo sottolinea che *La Déchirure* nasce come scrittura di un romanzo sull'infanzia («une sorte de roman sur l'enfance»), ma, di seguito, porta l'attenzione del suo intervistatore sull'introduzione *postérieure* del racconto sulla morte della madre («... est intervenue dans le cours de l'écriture la mort de la mère»). La focalizzazione sul punto nodale del romanzo, invece, è ricondotta all'*analyse*. Ancora una volta, cioè, alla necessità di mostrare attraverso l'evocazione dell'infanzia, per il tramite della psicanalisi, ciò che diventò un'analisi ante-

⁶ Cfr. la registrazione, con riprese dell'autore, dal titolo *Entretien. J.-L. Outers – H. Bauchau*, in M.M. WATTHEE-DELMOTTE – S. LAGHOUATI – I. VANQUAETHEM, *Henry Bauchau. La parole précaire*, cit. (il corsivo è nostro). Sempre sull'importanza della psicanalisi e del suo ruolo all'interno della *Déchirure*, romanzo che l'autore intende elaborare secondo una tipologia di scrittura 'nuova' e ' lirica', riportiamo un passo che ci sembra particolarmente interessante: «Le moment de grande inspiration pour le roman est momentanément passé. J'aborde un travail plus difficile. Je n'ai pas encore trouvé le ton. Je m'aperçois – et ceci m'encourage et m'effraie un peu – que sans l'avoir voulu, ni cherché, je suis conduit à une tentative originale, à écrire un roman de type nouveau où la part d'un certain lyrisme est importante. Il s'agit d'un lyrisme analytique, et je veux dire que le courant, la pulsion poétique ne doivent pas avoir de valeur par eux-mêmes, mais doivent toujours servir à soulever jusqu'à l'air libre les couches profondes. Le lyrisme doit être l'énergie au service de la prise de conscience. Pour le moment mon plan général est de décrire l'analyse à l'aide des voix de l'analysant et de L. [...]» (cfr. *GM*, p. 27). Questa annotazione si colloca, poi, all'interno del discorso circa l'assenza di progettualità da un lato e la riflessione ponderata sulla struttura dell'opera, perlomeno iniziale, a cui Bauchau pensa in una prima fase elaborativa della *Déchirure*. Si configura così ulteriormente l'oscillazione dello scrittore, teso fra il desiderio di non imporre al romanzo uno schema strutturale predefinito e il desiderio di programmarne una configurazione che stabilisca i punti cardine dell'opera. Del resto, lo stesso diario (*La Grande Muraille etc.*), che accompagna la stesura della *Déchirure*, testimonia di questa ambivalenza (cfr., per esempio, *GM*, pp. 169-170).

riore di dieci anni alla scrittura del romanzo («le point de vue initial c'était plutôt, à travers l'évocation de mon enfance, de montrer ce qu'une analyse devenait dix ans après»). Necessità dunque di *montrer* quello che l'analisi aveva rappresentato, seguendo il canale elaborativo di una scrittura tesa fra «ce qu'il en restait» e «ce qu'il en subsistait de vivant», di quello stesso periodo. Un periodo cruciale, rivissuto per il tramite della scrittura del testo da un lato («le livre me force à revivre ma psychanalyse»⁷), e dall'altro della rievocazione delle sedute con Blanche Reverchon, che pongono Bauchau di fronte alla sua *préhistoire* e alla necessità di raccontarla:

La présence de l'analyste est ambiguë: «On l'appelait Madame, mais intérieurement, on était obligé de nommer une Sibylle, ce qui était dangereux, car c'est avec elle que s'engageait, sur une couche obscure, le véritable dialogue». Je m'aperçois alors que *je suis confronté en moi-même avec quelqu'un de bien plus ancien que je ne m'y attendais, un être d'au-delà des millénaires, enfoncé dans ma préhistoire comme un fer de hache. C'est cette préhistoire dont l'analyse n'a évoqué qu'une faible partie que je dois, dans l'ignorance et l'obscurité renouvelée du temps des séances, essayer de dire*⁸.

In ogni caso – per tornare alle argomentazioni centrali del romanzo – Bauchau, già in una lettera del 13 febbraio 2002, scritta ad Albert Palma e pubblicata dall'amico nel suo diario *Le Peuple de la Main. Henry Bauchau sur ma route. (Journal 2001-2006. Extraits)*, si era espresso con una certa durezza sulla posizione dei critici rispetto alla *Déchirure*, anche perché questi ultimi avevano parlato del romanzo o come racconto della morte della madre o come opera sui ricordi d'infanzia. Bauchau li aveva accusati di non aver compreso nulla della *Déchirure*, né tanto meno del messaggio in essa contenuto. Questa lettera, trascritta da Palma nel suo *journal*, recita quanto segue:

[Annotazione di A. PALMA]

Sur le point de rejoindre Patrice pour notre rendez-vous matinal avec Henry Bauchau, je reçois cette lettre manuscrite, datée 13 février, que je lis dans le métro.

⁷ Cfr. *JAD*, p. 62.

⁸ Cfr. *ibid.*, p. 54 (il corsivo è nostro). Fra l'altro, l'evocazione ambigua – lo stesso Bauchau la definisce tale – di un personaggio ignoto («quelqu'un de bien plus ancien que je ne m'y attendais»), con il quale il nostro autore si trova a confronto («je suis confronté en moi-même avec...»), se da un lato richiama l'idea di un confronto ideale nello spazio di quella interiorità fra l'autore e l'autore stesso, cioè di un confronto fra il suo presente e il suo passato, dall'altro suggerisce – verosimilmente – l'idea di un incontro/confronto con una figura 'antica' («quelqu'un de bien plus ancien»), che potrebbe essere riconosciuta in Blanche Reverchon. Figura antica che anticamente, cioè dal profondo e nel profondo dell'autore (dalla sua *préhistoire*), agisce per liberarlo al potere della parola e della scrittura («c'est cette préhistoire [...] que je dois [...] essayer de dire»).

[Risposta di H. BAUCHAU]

«Merci de votre lettre du 9 février. Elle a été importante pour moi. Quand *La Déchirure* est sortie en 1966 je me suis aperçu que les critiques qui s’y sont intéressés n’y avaient rien compris, y voyant soit un récit de la mort de la mère ou des souvenirs d’enfance. Ce qui n’a pas peu contribué à renforcer mes doutes sur moi-même et mon œuvre. Depuis cinq ans on dirait que le public a rejoint mon œuvre bien qu’il n’en existe plus qu’une édition de poche publiée à Bruxelles et souvent épuisée. Vous dites que vous n’êtes pas un critique, vous êtes mieux que cela, un vrai lecteur qui vit le texte. Votre lettre m’aurait bien aidé à prendre confiance en 1966, elle m’aide encore maintenant en éclairant de votre regard “actuel” ce qui a tendance à n’être plus pour moi que témoignage d’un temps révolu [...]»⁹.

La critica avrebbe visto nella *Déchirure* «soit un récit de la mort de la mère ou des souvenirs d’enfance». Se il senso ultimo del romanzo non fu recepito, solo parte di esso fu colto. La parzialità di tale ricezione è certamente sentita come fonte di allontanamento da quella complessità testuale, rappresentativa di un mondo interiore e di un immaginario attraverso cui Bauchau decide di mettersi in gioco. La rivendicazione, seppur implicita, di una lettura più completa forse traspare per richiamare alla centralità dell’esperienza psicanalitica. La parzialità della lettura di cui si parla, pare invece escludere questo dato. Forse, l’aver considerato *La Déchiure* solo come il romanzo dell’una o dell’altra esperienza, cosa che escluderebbe il ruolo della psicanalisi e l’intreccio plurimo con l’infanzia, può avere spinto l’autore a un giudizio così duro. Di fatto, ciò significherebbe negare il distacco teorizzato da Bauchau rispetto alla madre. Un distacco necessario per assumere autonomia e identità proprie. Così, se i critici sono oggetto di condanna, lo scrittore Albert Palma assurge a simbolo di una lettura esemplare della *Déchirure*. Bauchau definisce l’amico – in quella che diventa rassegna e commento della recensione sul romanzo – non solo critico migliore dei critici stessi («vous dites que vous n’êtes pas un critique, vous êtes mieux que cela»), ma vero lettore, poiché in grado di vivere l’opera («vous êtes un vrai lecteur qui vit le texte»).

L’idea di appropriazione del testo, necessaria per poterlo vivere, diventa in Bauchau una vera e propria nozione letteraria, per meglio dire una categoria filosofica. Il testo è espressione di soggettività e alterità, per Bauchau espressione di vita che si offre e di vita altrui che si accoglie attraverso la parola iscritta sulla pagina. Su questa categoria è costruita *La Déchirure*. Il 3 marzo 1960 – come

⁹ Cfr. A. PALMA, *Le Peuple de la Main. Henry Bauchau sur ma route (Journal 2001-2006. Extraits)*, avec préface d’H. Bauchau, Alès, Jean-Paul Bayol Éditions («Lecture Deux»), 2007, pp. 53-54. Questa lettera di Bauchau, inviata all’amico in risposta alla missiva di A. Palma del 9 febbraio 2002, è stata edita da C. MAYAUX, in *Extraits de la correspondance entre Henry Bauchau et Albert Palma, Henry Bauchau et les arts*, «Revue Internationale Henry Bauchau. L’écriture à l’écoute», 2 (2009), pp. 16-26. La lettera di Bauchau è a p. 22. Per contro, la lettera di Palma, del 9 febbraio, è pubblicata in ID., *op. cit.*, pp. 45-52.

abbiamo rilevato – l'autore afferma: «il s'agit, somme toute, d'exprimer ce qu'est devenu en moi *ce que j'ai vécu*»¹⁰. Il 15 settembre 1961 sottolinea: «En faisant d'elle [scil. la madre] le centre du livre ne vais-je pas sortir de la vérité et de *ce qui a été réellement vécu?*»¹¹. E ancora, in un passo della *Déchirure*, si legge: «[...] Depuis je n'ai plus jamais pu penser à maman sans que *tous les temps vécus*, et d'autres peut-être, d'avant et après moi, ne se mêlent en mon esprit dans une grande confusion»¹², e poi ancora: «*ayant vécu*, dans le désastre de Louvain, l'absence de la mère»¹³. Ma gli esempi potrebbero essere moltiplicati.

2. Abbiamo visto, in precedenza, come la versione della *Déchirure* che giunge alla pubblicazione, sia legata a Jean Amrouche, alla sua lettura della prima redazione, ai consigli dati e faticosamente accolti da Bauchau. Del resto, la forza persuasiva di Amrouche su Bauchau è evidente, nonostante la resistenza ai consigli. Resistenza che certamente sottende una faticosa ricerca del romanzo: della struttura e del contenuto. Cioè della configurazione portante dell'opera, quella stessa che assumerà, lentamente, una struttura unitaria. In tale struttura, si inserisce la disamina sulla madre. La funzione letteraria della madre sembra esplicarsi nel *glissement*, di senso e di immaginario, che si opera fra due 'statuti' poetici che la riguardano: da un lato quello della madre, contestualizzato nella realtà vissuta e recuperata attraverso la scrittura, dall'altro quello di personaggio, stagliato dal reale e immesso nel mondo dell'immaginario.

Tensione poetica e difficoltà nel trovare il giusto canale di oggettivazione della *Déchirure* sono testimoniate da un'annotazione di Bauchau del 3 agosto 1960. Egli sembra oscillare fra il desiderio di eliminazione dell'ornamento letterario («suppression de l'ornement») e il desiderio di mantenerlo («mais j'aime l'ornement»). La dimensione del conflitto è pertanto tratteggiata dall'indecisione dell'autore, in bilico fra ricerca di *vérité* ed *extrême sincérité*. In questo gioco oscillatorio, letterario ed esistenziale, Jean Amrouche rappresenta, da un lato, una sorta d'impulso per la stesura dell'opera, dall'altro di rassicurazione psicologica («la présence de Jean m'est bonne car elle me met en contact avec un esprit plus solide que le mien»). Il 3 agosto 1960, Bauchau, nel diario *La Grande Muraille*, scrive:

Il ne m'est pas facile de dégager ma voie. Celle d'une extrême sincérité, d'une franche suppression de l'ornement – mais j'aime l'ornement – et j'ai mesuré le singulier espace qui demeure entre sincérité et vérité. Il faut donc s'avancer dans le doute et l'ambiguïté. La présence de Jean Amrouche m'est bonne car elle me

¹⁰ Cfr. *GM*, p. 35.

¹¹ Cfr. *Ibid.*, p. 157 (il corsivo è nostro).

¹² Cfr. *D*, p. 18 (il corsivo è nostro).

¹³ Cfr. *JAD*, p. 57 (il corsivo è nostro).

met en contact avec un esprit plus solide que le mien. Il est aussi plus père, plus assuré que moi, ce qui ne laisse pas de me gêner. Il n'y a pas non plus entre nous cette possibilité de tout dire qui fait le fond de l'amitié dans la jeunesse. Il se peut que ce soit ma prétention d'écrivain, mon désir d'être apprécié qui arrête cette confiance plus profonde. Il est frappant que mes doutes les plus graves sur ma possibilité d'être un écrivain valable viennent de mes amis. Je sens une résistance, une réticence qui correspond à ma propre interrogation. Pourtant la continuation de l'analyse par l'œuvre, qui est ce que je dois faire, doit rencontrer des résistances. Une approbation véritable m'aurait fait persister dans mes erreurs, particulièrement la grandiloquence et la liquidité sentimentale et formelle. Ne pas aller au-delà de ce que je sais, ne pas bavarder. Chercher pas à pas, maintenir l'ouverture du cœur, accueillir ce qui se présente sans céder à la mode, voilà quelques directions qui me sont bonnes [...] ¹⁴.

La ricerca dell'«oggetto» contenutistico – di cui la scrittura diventa rappresentativa – è *quête* personale di Bauchau: quella di vivere come scrittore. Tale è, dunque, la tensione vissuta in nome di una veste poetica possibile («ma possibilité d'être un écrivain»), che permetta di giungere al riconoscimento sperato («mon désir d'être apprécié»). Ricerca dell'oggetto e ricerca di una veste poetica si saldano con un'ulteriore ricerca: quella relativa all'accettazione della fenomenologia della scrittura che si fa evento presente nello spazio del cuore («ouverture du cœur»), spazio capace di accoglienza («accueillir ce qui se présente»). Spazio del cuore ¹⁵, come luogo privilegiato per un'autentica creazione poetica. In nome di questa autenticità, Bauchau dichiara di voler prendere le distanze da quel tipo di narrazione che tratta ciò che non conosce («ne pas aller au-delà de ce que je sais»). Egli demistifica l'invenzione di mondi immaginifici («ne pas bavarder»), costruiti sull'artificio della parola, come pure quelle mode da cui sostiene si possa essere tentati, col rischio di cedervi («ne pas céder à la mode»). Tuttavia, la ricerca della sincerità/verità dei contenuti, conduce Bauchau ai primi abbozzi della *Déchirure*. Solo in seconda battuta, Jean Amrouche si esprimerà favorevolmente rispetto a questi nuovi esordi. Infatti, dalla tensione delle annotazioni del 3 agosto 1960, si passa a un senso di attenuazione generale. Bauchau, l'8 agosto dello stesso anno scrive, nella *Grande Muraille*:

Vendredi soir j'ai lu à Jean Amrouche le début du roman. Il m'a dit: «C'est très beau, vous arrivez, à travers une vision très concrète et individuelle des choses, à atteindre les grands symboles. Le ton est très simple et juste», m'a-t-il dit pour le

¹⁴ Cfr. *GM*, pp. 76-77 (il corsivo è nostro).

¹⁵ Anche se si tratta di uno studio su questioni poetiche trasversali e multidisciplinari, che hanno come centro di indagine la nozione dello spazio dell'anima, luogo dell'interiorità e dell'interiorità della creazione, rimandiamo all'importante monografia di L. Sozzi, *Gli spazi dell'anima. Immagini d'interiorità nella cultura occidentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

premier chapitre, celui qui m'a donné le plus de peine et qui doit être ma référence pour le ton de l'ensemble. «Vous tenez ou vous êtes tenu par une grande œuvre. Il y a une distance considérable entre ce que vous écrivez là et ce que vous avez fait jusqu'ici». J'avais une certaine appréhension à lui montrer ce que j'avais fait car je sentais qu'il n'aimait qu'à moitié ce que j'ai écrit jusqu'ici. Comme je le sais incapable de cacher ses sentiments j'ai été très encouragé par sa réaction, au moment où je traverse une période de doute pénible [...]»¹⁶.

Se la fase pre-elaborativa («il ne m'est pas facile de dégager ma voie»), della quale l'autore parla il 3 agosto, corrisponde a una qualche incertezza e ambiguità di fondo circa la strutturazione dell'opera («il faut donc s'avancer dans le doute et l'ambiguïté»), in questa stessa fase d'incertezza, paradossalmente, la sola certezza diventa quella espressa dal desiderio di ripercorrere – quasi di prolungare attraverso il romanzo in fieri – l'analisi psicanalitica («la continuation de l'analyse par l'œuvre, qui est ce que je dois faire»). Certezza paradossale appunto, poiché supportata da una sola realtà oggettiva: la certezza di seguire i percorsi dell'incertezza, lungo cui passa di fatto l'elaborazione della *Déchirure* («au moment où je commence *La Déchirure* je rencontre une pensée de saint Jean de la Croix qui me semble exprimer très exactement ce que j'ai fait en analyse et ce que je voudrais faire en ce roman. Cette pensée est: "Pour aller où tu ne sais pas, va par où tu ne sais pas"»)¹⁷. Così, se la fase della prima elaborazione della *Déchirure* («vendredi soir j'ai lu à Jean Amrouche le début du roman...») è condizionata, come è stato rilevato, dall'intervento di Jean Amrouche, il momento di riscrittura degli iniziali piani di lavoro ha, ancora una volta, origine da un incontro con l'amico, che si rivelerà determinante per la pianificazione strutturale del romanzo (quella che giunge alla pubblicazione). Nel 1973 Bauchau, in *Jean Amrouche ou la Déchirure* – in un passo che manterrà anche nelle successive edizioni di questo articolo¹⁸ – scrive:

Une autre année s'ouvre. Janvier passe. Maman a une nouvelle attaque. Maman meurt. Pendant que la guerre [*scil.*, la guerra d'Algeria] s'aggrave et s'use, ce sont des mois de deuil et d'arrêt dans mon travail. Je reprends pied peu à peu mais on dirait que le livre se perd dans les sables. Au lieu de créer un livre vivant, je commence à écrire des souvenirs. *Jean arrive au débout de l'été, il voit mon désarroi, il me propose de lui lire tout mon manuscrit*. Les erreurs me sautent aux yeux pendant la lecture. Mon livre n'a pas d'ossature. Je me suis perdu dans la matière molle du temps, je n'ai pas étreint son corps dur.

¹⁶ Cfr. *GM*, pp. 82-83.

¹⁷ Cfr. *EE*, p. 60.

¹⁸ Per informazioni sulle varianti e sulle edizioni successive di questo articolo, pubblicato in tre occasioni diverse, cfr. *supra*, l'introduzione e le note 21, 24, 25, 26, pp. 15-16.

Jean ne me parle pas des défauts que je viens de remarquer. Cela peut se corriger, mais il y a un manque plus grave. Il m'interroge: Il y a dans votre livre une absence formidable.

Est-ce que vous l'éprouvez?

C'est l'absence de la mère. Elle était réelle, il fallait bien la faire sentir.

Il insiste: Et maintenant?

Pourquoi me demande-t-il cela? Il sait bien que maintenant ce n'est plus ainsi. Que tout a été changé.

Si tout a été changé, vous devez dire cette présence retrouvée de votre mère. Vous devez dire sa mort.

Alors tout un sentiment éclate contre ce livre, contre Jean et le retour dans la douleur qu'il m'aide, ou qu'il me force, à opérer. C'est avec violence que je répons: Je ne peux pas.

Il y a aussi de la colère dans sa voix: Dites plutôt que vous n'osez pas. Cette absence va pourrir votre livre. Elle en fera une œuvre mensongère. Un véritable écrivain doit tout dire.

Est-ce que j'ai le droit de parler de maman? Est-ce que je puis montrer devant tous la vie presque voilée de cette femme toute en retraits et en discrétions?

Jean a suivi ma pensée: Il le faut, on ne se nourrit pas de soi-même. On ne mange que l'autre. C'est la communion des vivants.

*Peut-être? Mais est-ce lui qui devra revivre la mort de maman? Et d'ailleurs suis-je un véritable écrivain? C'est là le doute fondamental. Je romps l'entretien. Je me sauve [...]*¹⁹.

Dopo la lettura di tutto il manoscritto della *Déchirure* ad Amrouche («il me propose de lui lire tout mon manuscrit»), comincia per Bauchau un intenso periodo di riscrittura. Questo meccanismo di revisione è attivato dalla percezione di un vuoto oggettivo, evidenziato da Jean («il m'interroge: il y a dans votre livre une absence formidable. Est-ce que vous l'éprouvez?»); vuoto che l'amico individua nell'assenza della madre. Una madre che diventerà tema diegetico della *Déchirure* ma, sembrerebbe, soprattutto per farsi riflesso di quell'assenza materna, vissuta dall'autore nell'esistenziale, ora ricordata da Amrouche. Infatti, la configurazione dell'iniziale versione del romanzo rimanda alla dimensione personale, caratterizzata dall'*absence maternelle*: prima nell'infanzia, poi nella vita del figlio/narratore. L'assenza, dunque, è reale e ideologica. Essa, cioè, si riflette ideologicamente nella versione originaria del *récit*²⁰, anche se questa versione sarà rielaborata per la redazione definitiva a stampa. Dunque, si tratterebbe di assenza reale e ideo-

¹⁹ Solo in questo caso si fa riferimento all'edizione del 1973, per questioni di coerenza filologica e perché i dati qui riportati sono presenti nella prima edizione dell'articolo in questione. Cfr. *JAD*, nella versione del 1973, pp. 195-196. Il passo in oggetto, in *EE*, è pubblicato alle pp. 63-64 (il corsivo è nostro).

²⁰ Versione conservata nelle Archives et Musée de la Littérature di Bruxelles.

logica a un tempo. Reale, perché così sembra essersi consumato il rapporto fra madre e figlio. Ideologica poiché, come accennavamo, traccia di questa assenza passa nella *Déchirure* attraverso un atto di rappresentazione poetica, quindi di esegesi sul reale che è operazione di astrazione intellettualistica dalla realtà ed elaborazione di essa.

L'*absence de la mère* è, paradossalmente, inabitazione della madre nella vita del figlio, nonostante l'assenza. Paradossalmente. In realtà, l'assenza materna – quale si configura nel discorso letterario – è riflesso di una *déchirure* dell'autore, espressa, però, attraverso il potere della parola che trasforma. In questo caso, che trasforma il dolore causato dall'*absence* materna in accettazione del dolore stesso. Concretamente, questa *douleur*, superata in qualche modo, diventa il mezzo per comunicare sulla madre con un atto di rappresentazione poetico-simbolica. E la rappresentazione è segno di presenza, anche se per via poetica. Per questa ragione parliamo di inabitazione paradossale. In questo senso, quindi, parliamo di un'assenza/presenza nella vita dello scrittore. E come tale, il paradosso dell'annullamento della figura materna, nella prima versione della *Déchirure*, diventa assolutamente inaccettabile per Jean Amrouche («elle [scil. la madre] était réelle, il fallait bien la sentir»).

Forse, la madre viene deliberatamente ignorata, per il timore di rivivere il dolore di un tempo («le retour dans la douleur»). Dolore che significherebbe collocarsi nuovamente nell'evento della morte («revivre la mort de maman»). Ma l'*absence de la mère*, agli occhi di Amrouche, diventa presagio di una *terribilitas* («il y a dans votre livre une absence formidable»), che è sì fonte di stupore, ma di stupore tremendo, terribile appunto. Così, alla consapevolezza di Amrouche corrisponde, per effetto contrapposto, il dubbio che quasi ossessivamente («et maintenant?»; «pourquoi?») interpella Bauchau. Un dubbio, dissolto poi nella certezza di una realtà inverata da una riflessione che assume i toni della declamatoria sentenziosa («il sait bien que maintenant ce n'est plus ainsi. Que tout a été changé»). Dunque, se ferma nella sua verità è la posizione di Jean, salda nella sua risolutezza è la risposta di Henry. A questo equilibrio iniziale segue però una fase di asimmetria argomentativa. Le osservazioni di Amrouche creano una spaccatura immediata nel ritmo delle argomentazioni che, in Bauchau, vengono meno. Dalla parola giustificante, infatti, Bauchau passa all'intimismo della rivolta:

Si tout a été changé, vous devez dire cette présence retrouvée de votre mère. Vous devez dire sa mort.

Alors tout un sentiment éclate contre ce livre, contre Jean et le retour dans la douleur qu'il m'aide, ou qu'il me force, à opérer²¹.

²¹ Cfr. *JAD*, pp. 195-196 (il corsivo è nostro).

Di fatto, se per Amrouche il cambiamento deve essere seguito pragmaticamente da un atto comunicativo che dica la presenza della madre ritrovata, o meglio, della madre ristabilita attraverso il suo passare dalla morte nello spazio della pagina letteraria, per Bauchau, invece, di fronte all'invito pressante, si apre una possibilità argomentativa diversa. Essa non fa uso della parola, ma fa appello alla forza del silenzio che erompe dall'ira di un sentimento fatto interiorità («tout un sentiment éclate contre ce livre, contre Jean»). Sentimento che se da un lato è manifestazione di ribellione, dall'altro è naturale opposizione alla nuova sofferenza («la douleur»), generabile da un ulteriore raffrontarsi con la morte della madre («revivre la mort de maman»), per il tramite del racconto («dire sa mort»).

Il secondo momento di questo raccontare per asindeto, fa quindi spazio a uno scarto comunicativo fra i due protagonisti. Scarto, in quanto le riflessioni riportate nel dialogo passano attraverso forme espressive di natura diversa. Ma, se nel secondo spazio di confronto le forme di comunicazione divergono, esse riacquistano natura paritetica all'interno della terza fase di questo confronto:

C'est avec violence que je répons: Je ne peux pas.

Il y a aussi de la colère dans sa voix: Dites plutôt que vous n'osez pas²².

Si tratta di una fase che alterna la posizione di Bauchau, configurata lungo la linea dell'impossibilità («je ne peux pas»), a quella di Amrouche, radicata nella ferma convinzione della doverosa necessità di raccontare («vous devez dire») la morte e la «présence retrouvée» della madre. Del resto, questa necessità è sostenuta da Amrouche con nozione di causa. A suo avviso, il rifiuto di trattare della madre e di ripercorrerne, attraverso la scrittura, vita e morte, non solo implicherebbe la fine del libro, determinata inevitabilmente tanto dalla vacuità del contenuto quanto dalla sua inconsistenza materiale («cette absence va pourrir votre livre»), ma questo stesso rifiuto genererebbe un'opera vana, la quale, di riflesso, non potrebbe che essere portatrice in sé di menzogna («œuvre mensongère»). Inoltre, Amrouche stabilisce un chiaro parallelismo fra il vero scrittore e la vera scrittura: essa *deve* dire tutto, radicandosi nella verità («un véritable écrivain doit tout dire»). E la verità assurge a inconfutabile fondatezza comunicativa, solo se l'autore scrive con *animus* teso a quella stessa verità. Una verità da rappresentare in completezza di dati («tout dire»), che si fanno garanti dell'autenticità del racconto.

Ciò malgrado, resta il timore di Bauchau e il suo interrogativo sulla possibilità di parlare della madre; sulla legittimità del suo racconto («est-ce que j'ai le droit de parler de maman?»). Fra l'altro, il dubbio sulla legittimità di raccontare/rivelare la vita della madre («est-ce que je puis montrer devant tous...»), si intreccia con le incertezze dell'autore. Egli oscilla fra la convinzione di potere e dovere dire, e

²² Cfr. *Ibid.*, p. 195.

un impulso alla difesa del privato della «vie presque voilée de cette femme toute en retraits et en discrétions». Anche in questo caso, il dubbio è annullato dall'intervento di Amrouche, lapidario nella freddezza della risposta risolutoria («il le faut»). Pertanto, all'incertezza si sostituisce la ferma certezza su una condotta da seguire. Se è necessario scrivere della madre, altrettanto necessaria è l'esigenza di un senso di compartecipazione che sottenda la redazione della *Déchirure*. Di fatto, tale compartecipazione è offerta di sé e accettazione/accoglienza dell'alterità. Accettazione recepita come intimo nutrimento che, proprio nella comunione, assume le connotazioni di quello spazio interiore, fatto di realtà insondabili. Di quello spazio dell'anima²³, in cui la compartecipazione profonda assurge a mistero di offerta e a nutrimento di vita. A mistero di inabitazione dell'altro nel soggetto accogliente («on ne mange que l'autre»). Questo atto di comunicazione (fra autore e madre) si configurerebbe dunque – sulla scia delle parole di Jean Amrouche – come atto di comunione con l'altro («communion des vivants») e come cibo vitale, da cui si genera quella che potremmo definire vera e propria *ruminatio* di un'alterità necessaria.

Convieni, a questo punto, introdurre alcune brevi considerazioni sull'impiego di un immaginario, debitore di un lessico dalle remote ascendenze teologiche e liturgiche. In Bauchau, si tratta di un impiego forse connesso all'emergere di memorie involontarie, forse invece frutto di un'operazione sincretica su un patrimonio spirituale mai rinnegato, nonostante la presa di distanza dalla Chiesa. Il discorso su quella che si pone come comunione fra narratore e madre ruota intorno a un breve passo dell'articolo qui esaminato. Rileggiamolo ancora:

Jean a suivi ma pensée: Il le faut, on ne se nourrit pas de soi-même. On ne mange que l'autre. C'est la communion des vivants.

Bauchau, come si è detto, sottolinea il suo dubbio circa la necessità di parlare (scrivere) della madre. Tale sottolineatura si serve qui di un linguaggio formalmente teologico. Ci riferiamo alla nozione di *communion*, nozione che consegue a un preciso immaginario, quello del *se nourrir* e del *manger*. Questa nozione, e le immagini che vengono evocate in seguito partecipano di due discorsi teologici (distinti, anche se spesso collegati nella trattatistica e nella catechesi): quello della «comunione» intesa come «comunione eucaristica», che si esplica nell'azione del «mangiare», azione materiale *doublée* in azione simbolica; e quello della «comunione» intesa, secondo l'articolo del Simbolo degli Apostoli («Credo in communionem sanctorum»), come «comunione dei santi» o «comunione dei credenti», consistente nel fatto che tutti i cristiani, credenti e santificati, hanno con Cristo loro capo, e fra loro, una comunione di vita soprannaturale.

²³ L. SOZZI, *Gli spazi dell'anima ecc.*, cit.

Se è vero che la comunione eucaristica, secondo la dogmatica tridentina (che la catechesi corrente rispecchia), incorpora a Cristo, unisce ai fratelli, costruisce la Chiesa (comunione, appunto, dei credenti) – e pertanto può apparire legittimo l'impiego non univoco del termine *communio* – è anche vero che ci troviamo in presenza di due immaginari (derivati da capitoli diversi della manualistica teologica). Inoltre, nel contesto dei riferimenti alla madre morta, è evidente che lo stilema *communio des vivants* potrebbe evocarne un altro, non citato nel testo di Bauchau: lo stilema *communio des vivants et des morts*, di portata oltre che teologica, devozionale e affettiva. Infatti, sempre nella catechesi tridentina e post-tridentina, in un concetto mistico di Chiesa che comprende Chiesa militante, purgante e trionfante, la comunione dei vivi si accompagna a un costante riferimento alla comunione con i morti, che intercedono per noi oppure, quando siano soggetti ancora a purificazione, sono aiutati dalla nostra preghiera. Si tratta della nozione cattolica di suffragio o anche solo – a livello sentimentale e di *pietas* personale – della convinzione o sensazione che il rapporto affettivo continui a sussistere al di là della morte.

Il ricorso a questi stilemi, nella pagina letteraria di Bauchau, trova certamente una sua ragione nella forza evocativa delle immagini, più che nella scelta di una linea di discorso ricollegabile a una precisa teologia. Pertanto, anche se le scelte linguistiche del frammento citato richiamano una lessicologia che pare attingere al discorso teologico cristiano (cattolico, in questo caso), occorre essere estremamente cauti nel passare dal piano dell'immagine letteraria a quello dell'ideologia. E questo vale per l'intera opera di Bauchau, in cui la presenza di *loci* derivati dalla Bibbia, dai grandi autori spirituali (frequente è il riferimento ai mistici del Cinque e Seicento), dai testi canonici della catechesi, offre spunti per teoresi e, soprattutto, per la costruzione di un immaginario.

Già in altra occasione si è segnalato come il comporsi dei due livelli in questione sia sustrato della scrittura di Bauchau, e come tentare di ricostruire tale comporsi sia utile per introdurci nel complesso laboratorio dell'autore²⁴. D'altronde, in Bauchau, siamo sempre in presenza di un registro plurimo del discorso: di poetica, di antropologia e di etica, nell'intrecciarsi di un linguaggio e di un immaginario di derivazione genericamente teologica – più specificamente biblica –, come nel caso della riflessione sulla *Déchirure*, qui analizzata. Il moltiplicarsi, poi, delle mediazioni letterarie, sullo sfondo per di più di una onnipresente memoria liturgica, complica i tentativi di interpretazione di qualsiasi testo di questo scrittore. Si pone, inoltre, il problema di una ricostruzione organica di un itinerario spirituale e ideologico. Anche la ricca sintesi di Régis Lefort, nel suo percorso del *corpus* dell'autore, si occupa della formazione teologica di Bauchau

²⁴ Cfr. M. MASTROIANNI, *Simmetrie e intertestualità teoretiche ecc.*, cit.

(le *années chrétiennes*) essenzialmente in rapporto alle incidenze psicanalitiche nella biografia²⁵.

Per quanto concerne poi Myriam Watthee-Delmotte, proprio di recente, la studiosa, ritornando sulla spiritualità e sulla nozione di sacro in Bauchau, da un lato sottolinea la complessità della questione e dall'altro mostra prudenza nell'uso di queste categorie, nella loro applicazione agli scritti dell'autore:

La question du sacré, c'est-à-dire de ce qui donne sens aux actions humaines en transcendant la valeur du vécu, ne trouve donc pas un point d'ancrage unique chez Henry Bauchau. S'il prend de la distance à l'égard des voies tracées, c'est sans faire table rase du passé mais en circulant entre les références. Son œuvre repose sur une pluralité de mémoires: non seulement la sienne sollicitée dans l'anamnèse et celle de la culture occidentale qui l'a construit, mais aussi celles des civilisations ancestrales ou étrangères qu'il interroge, et enfin celle de l'humanité. [...] Dans l'œuvre une évolution s'esquisse dans l'expression de ce qui touche au sacré. Dans les premiers temps affleurent des allusions aux expressions bibliques et mythologiques reçues en héritage qui donnent au divin un visage mono ou polythéiste. La mise en dialogue de ces références permet à l'écrivain de souligner la distance prise à l'égard du catholicisme, car les figures religieuses ne sont évoquées que pour mémoire, dans une tonalité générale de violence qui pourrait rejoindre certains accents de l'Ancien Testament, mais qui s'écarte radicalement de la charité christique. [...]

La codification de la règle, dans le monachisme, implique l'intégration apaisante dans une communauté symbolique nouée par des valeurs partagées. C'est en ce sens que le cadrage liturgique peut apparaître à Bauchau comme une sorte de paradis perdu. L'écrivain a, en effet, d'autant plus de sympathie pour la ritualité bénédictine que la règle de saint Benoît ramène au plus près du vécu: corporalité et affect, alors que son échec personnel tient aux pièges de la cérébralité dans lesquels le jeune idéaliste qu'il était est tombé. [...] Croyant "sans église", Henry Bauchau se rapproche ainsi d'une forme primitive de sacré qui relie son vécu tant à l'épaisseur d'une ascendance humaine qu'aux strates d'une mémoire inscrite dans la corporalité. Sa "prière" s'opère en versets, forme prosodique où c'est le souffle qui porte le sens; elle manifeste ainsi une unité secrète dans l'ordre des vivants et rejoint une forme d'holisme religieux. [...] S'il y est un motif invariant qui réunit les diverses figures mythiques mises en œuvre dans les textes et la première croyance d'Henry Bauchau dans le catholicisme, c'est assurément celui de la mort suivie de résurrection. [...] chez Henry Bauchau, ce motif marque l'ensemble de

²⁵ Cfr. R. LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, cit., in particolare pp. 127-142. Sulla formazione e sulla militanza cattolica di Bauchau, cfr. A. NEUSCHÄFER, *De «La Cité chrétienne» au «Journal d'un mobilisé»*, in AA.Vv., *Les Constellations Impérieuses d'Henry Bauchau etc.*, cit., pp. 47-75; H. BAUCHAU, *Pour une politique catholique. But, tendances, action*, Bruxelles, Éditions contemporaines, 1933.

son œuvre, invariablement consacrée à l'histoire des personnages, mythiques ou non, qui subissent une mort, souvent réelle, toujours symbolique. [...] Ils ne sont pas orphiques mais christiques: des sacrifiés consentant à leur sacrifice, accordés à leur mort, et grâce à qui d'autres – en premier lieu le narrateur –, par eux interposés, surmontent l'épreuve. [...] Ainsi la mère, dans *La Déchirure*, réapparaît-elle, non moins qu'Œdipe sur le chemin du soleil [...]»²⁶.

Bauchau ha avuto una giovinezza cattolicamente impegnata. A vent'anni pubblica un *pamphlet* sulla necessità di una politica cattolica sociale²⁷, in cui critica con forza il clericalismo e mostra di considerare Maritain un punto di riferimento. Per certo gli aspetti politici, anche a livello teorico e organizzativo, prevalgono, negli interessi del giovane Bauchau, su quelli più prettamente religiosi. Si può comunque parlare di una formazione cattolica globale, data la sua militanza fino agli anni della seconda guerra mondiale. Alcuni testi chiave (si pensi a *La Sourde Oreille*²⁸ o ai *Journaux*), che ripercorrono autobiograficamente gli snodi fondamentali dell'itinerario interiore di Bauchau, testimoniano di una forte presenza del riferimento alla spiritualità biblica e cattolica, anche al di là dell'abbandono della comunione ecclesiale.

Se, di fronte alla Chiesa come istituzione, Bauchau si definirà «cristiano sulla soglia»²⁹, sottolineerà sempre l'importanza del riferimento biblico nella sua opera³⁰, e tale riferimento avrà un ruolo di rilievo sul piano dell'immaginario. Sul piano dell'ideologia – ideologia certamente permeata dal senso del divino, concepito in termini di tensione e ascesi, ma di un divino alla cui ricerca possono tendere tradizioni profondamente diverse, da Occidente a Oriente – progressivamente troverà spazio una tendenza sincretica, partendo da una visione di complementarietà e non

²⁶ Cfr. M. WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau. Sous l'éclat etc.*, cit., pp. 195-197, pp. 200-201, pp. 204-205, pp. 210-211. Per questioni relative a riminiscenze scritturali rimandiamo anche a R. LEFORT, *Henry Bauchau, le cantique de l'attente*, in AA.VV., *Échos poétiques de la Bible, textes réunis et présentés par J. Rieu, B. Bonhomme, H. Baby et A. Préta-de Beaufort*, Paris, Champion, 2012, pp. 607-617 e a M. MASTROIANNI, *Simmetrie e intertestualità teoretiche ecc.*, cit., soprattutto il § II, pp. 350-359.

²⁷ Cfr. H. BAUCHAU, *Pour une politique catholique etc.*, cit.

²⁸ Cfr. ID., *La Sourde Oreille ou le rêve de Freud*, Lausanne, Éditions de L'Aire, 1981.

²⁹ Cfr. ID., *Journal d'«Antigone» (1989-1997)*, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 1999, p. 227: «Dieu est vivant, je ne mets pas cela en doute même si curieusement je n'ai pas le désir d'en parler aux autres. Les Évangiles eux aussi sont vivants. Je ne me sens pas hors de l'Église en restant sur le seuil».

³⁰ Cfr. ID., *La Sourde Oreille etc.*, cit., pp. 31-35: «La Bible était, pour ton ami, un grand torrent barbare, plein d'étincelles et de détresses et de prémonitions. [...] Tu t'es arrêté sous un arbre, tu t'es couché au milieu des fougères. Leur forme, leur présence, sont à jamais liées aux mots de l'Évangile». Nella *Sourde Oreille* abbiamo testimonianza della presenza del linguaggio biblico anche all'interno del discorso psicanalitico.

di frattura confessionale³¹. Sono queste le premesse che ci devono guidare nella

³¹ Illuminante a questo riguardo è l'intervista radiofonica (*Noms de Dieux*) a Henry Bauchau, del 26 novembre 1997, ma trasmessa solo più tardi, il 18 gennaio 1998, dalla Radio televisione belga: E. BLATTCHEN, *Henry Bauchau. La blessure qui guérit*, Bruxelles-Liège, Alice Éditions-RTBF («Noms des Dieux», n° 10), 1999, pp. 3-93, qui pp. 21-28: «[EDMOND BLATTCHEN] *Henry Bauchau, voilà votre titre [scil. Noms de Dieux]. – Qu'est-ce qui vaut cette majuscule à ces dieux que vous avez écrits au pluriel?* [HENRY BAUCHAU] – Je ne récus pas l'idée d'un Dieu unique. Simplement, je pense qu'il y a beaucoup de voies et donc beaucoup de noms qui peuvent mener à lui. Je me sens en accord avec la phrase de Gandhi qui dit que chacun marche sur des routes différentes mais que, s'élevant suffisamment, tous se retrouvent au sommet. Il y a des représentations très diverses de Dieu et des dieux mais, finalement, à un certain moment, en le nommant différemment, on parle de la même chose. À notre époque il est particulièrement difficile de le nommer encore, tout au moins dans le monde occidental [...]. [EDMOND BLATTCHEN] *Reconnaissez-vous tout de même que plusieurs grands mystiques ont compté dans votre cheminement personnel? Je citais tout à l'heure saint Jean de la Croix; il en est d'autres. C'est une particularité que vous partagez avec votre ami Pierre Jean Jouve.* [HENRY BAUCHAU] Pierre Jean Jouve était très attiré par la mystique et plus spécialement par les mystiques espagnols. Le thème du *nada*, «rien», de la *nuît obscure*. Les mystiques espagnols, par exemple, m'ont intéressé ainsi que les mystiques arabes, dans la mesure où je les connais; les indiens me touchent aussi. [EDMOND BLATTCHEN] *Dans votre cheminement intérieur, on glisse de l'Occident à l'Orient; un glissement dont témoignent les titres de vos œuvres. Je pense, par exemple, à Gengis Khan, à Mao Zedong. Vous avez consacré, en 1982, une biographie extraordinaire à ce Grand Timonier qui fut un des personnages majeurs du siècle [...]. Est-ce que vous vous êtes affranchi de Dieu?* [HENRY BAUCHAU] C'est une question à laquelle il est difficile de répondre. Je pense, dans la mesure où c'est possible, m'être affranchi de la crainte. La peur est le grand obstacle dans la vie, tant dans la vie personnelle que dans la vie collective [...]. [EDMOND BLATTCHEN] *Est-ce que cette peur est liée à Dieu, à votre avis, dans l'inconscient? Ou plutôt à une certaine image de Dieu?* [HENRY BAUCHAU] Peut-être à une certaine image d'un Dieu terrible qu'on porte au fond de l'inconscient, et qui demeure. Le Dieu terrible n'est pas tellement loin de notre vie sociale actuelle. Enfant au lendemain de la Grande Guerre, je me souviens des prédications des rédempteurs à cette époque: c'étaient des prédications au nom du Dieu terrible, d'un Dieu tout-puissant et justicier. [EDMOND BLATTCHEN] *Vous vous êtes progressivement libéré de cette image-là de Dieu. Diriez-vous que la psychanalyse vous a fait renoncer à une image trop paternelle de Dieu pour vous amener à une image de lui plus maternelle?* [HENRY BAUCHAU] Certainement. Je suis d'accord avec tout ce que Freud a écrit dans *L'avenir d'une illusion* sur la part que, dans la religion, tient l'image paternelle, et les impressions de la petite enfance [...]. [EDMOND BLATTCHEN] *La psychanalyse est-elle un décide nécessairement?* [HENRY BAUCHAU] Je crois qu'elle vous éloigne d'une certaine image de Dieu, mais je ne vois aucune raison pour qu'elle supprime l'idée de se relier à quelque chose de beaucoup plus vaste que nous, liée à l'impossibilité que nous avons, nous, parties, de concevoir le tout. [EDMOND BLATTCHEN] *À l'époque du chanoine Leclercq, vous étiez animé, dans les colonnes de la Cité chrétienne, d'un enthousiasme christique. Est-ce qu'il vous arrive de regretter cette passion chrétienne qui caractérisait vos années de jeune maturité?* [HENRY BAUCHAU] Quand on est passé par la psychanalyse, on ne peut que regretter un peu son innocence antérieure. La psychanalyse nous révèle, en effet, que nous sommes un petit îlot de conscience dans une mer inconsciente qu'il nous est bien difficile de déchiffrer. Donc, on est moins assuré. [EDMOND BLATTCHEN] *Mais votre credo profond, vous l'avez dit à plusieurs reprises, c'est que, si nous sommes dans la déchirure, nous pouvons aussi vivre dans la déchirure.* [HENRY BAUCHAU] C'est une expression que j'ai attribuée à la Sibylle dans mon roman *La Déchirure*, qui est un peu plus complexe: «Nous ne sommes pas dans la

lettura e nella comprensione della *Déchirure*, e di gran parte dei testi di Bauchau. Il tessuto linguistico su cui si costruisce o gioca il discorso letterario, non può non richiamare, anche solo a margine delle questioni finora discusse, questo genere di considerazioni. Se ricorrente è il riferimento a un lessico teologico, biblico e liturgico (esemplare è l'impiego del termine e della nozione di *communion*), tale riferimento, inserito in un discorso di incidenza autobiografica – come è il caso della riflessione non solo sul rapporto con la madre, ma anche sull'esigenza di fare emergere con forza questo rapporto dalla pagina letteraria, dando spazio alla dinamica assenza/presenza –, deve in primo luogo, semplicemente in virtù di quella che abbiamo definito forza evocativa delle immagini, caratterizzare una situazione esistenziale e non introdurre un'interpretazione di questa stessa situazione, che riconduca a una visione connotata sul piano dottrinale. Ad esempio, per quanto concerne il tessuto lessicale dell'ultimo passo citato, il sintagma *communion des vivants* – di cui abbiamo segnalato una polisemia dovuta al sovrapporsi di discorsi teologici diversi, rafforzata anche dalla lettura 'eucaristica' del termine *communion*, con il richiamo all'immaginario del *se nourrir* – ha la funzione indubbia di evidenziare il legame madre/figlio, trasfigurandolo e assolutizzandolo. D'altronde, la modalità stessa con cui viene usata l'immagine della *communion* ci vieta di vederla come un preciso teologumeno. La frase in questione, infatti, è posta sulla bocca di Jean Amrouche, che gioca su un patrimonio acquisito di lessico e immaginario, cui allude usandolo equivocamente. Un uso equivoco del linguaggio, che permea tutta la pagina. Come nella replica di Henry:

Peut-être? Mais est-ce lui qui devra revivre la mort de maman? Et d'ailleurs suis-je un véritable écrivain? C'est là le doute fondamental. Je romps l'entretien. Je me sauve³²,

ove in prima istanza il riferimento alla *communion* è lasciato cadere, nel distacco ironico, con uno spostamento di prospettiva dalla problematica dei rapporti interpersonali a quella della scrittura («suis-je un véritable écrivain? C'est là le doute fondamental»). Così, descrivendo il concludersi dell'*entretien* con lo sbrigativo *je me sauve*, «me ne vado», Bauchau demistifica un linguaggio che può avere risonanze profonde sul filo di una memoria inconscia, che ricupera stratificazioni della formazione spirituale.

Tuttavia, la scelta di scrivere sulla madre avviene nel riconoscimento e nell'accettazione dell'impegno umano di Jean Amrouche:

réconciliation, nous sommes dans la déchirure. On peut vivre dans la déchirure, on peut très bien». Mais ce «très bien» est assorti du sentiment qu'il y a un grand effort à fournir pour cela. [EDMOND BLATTCHEN] *Mais, la déchirure par rapport à qui? Par rapport à Dieu?* [HENRY BAUCHAU] Pas seulement ça. Nous sommes *naturellement* des êtres déchirés entre nature animale, nos désirs, nos pulsions de toute espèce et notre pensée [...].

³² Cfr. *EE*, p. 64.

Il a gagné sa partie. Cette fois nous ne sommes plus intéressés ou convaincus, nous sommes bouleversés. Jean s'est livré à fond [...] Là où l'esprit est seul en face de lui-même, c'est donc cela qu'il y avait dans cet homme. [...] Je m'endors et c'est dans le sommeil et l'abandon de cette nuit que je me décide à tout dire, moi aussi, à reconnaître mon origine et à écrire la mort de maman [...]»³³.

L'itinerario, dunque, che porta Bauchau a strutturare *La Déchirure* come memoriale materno, è un confronto interpersonale serrato, e non una riflessione dottrinale. Anche se il linguaggio dottrinale – e le reminiscenze di un tale linguaggio – giocano un ruolo perlomeno letterario, come può risultare da questo limitato sondaggio.

3. Ritorniamo per un attimo su Jean Amrouche. Ci sembra necessario insistere sul suo ruolo, tanto più che il rilievo di quella che possiamo definire 'questione Amrouche' è indiscutibile. Bauchau ripercorre con una certa insistenza quegli incontri così determinanti. Vi ritorna nel tempo, prolungando, in particolare, l'ermeneutica sulla fenomenologia di un evento. Focalizza infatti la sua attenzione su un momento fondamentale per l'elaborazione della *Déchirure*. Si tratta di un passo in cui egli ricostruisce l'ultima *rencontre* con Jean. Incontro che si rivelerà centrale per la strutturazione delle impalcature ideologiche e narrative che regoleranno la redazione definitiva dell'opera. È questa la ragione per cui Bauchau dà largo spazio alle annotazioni su tale evento. In particolare – lo abbiamo sottolineato – egli ne parla in due scritti. Sono, fra l'altro, come abbiamo ricordato più volte, annotazioni riprese o meglio ricucite in opere di genere diverso. La prima versione di queste annotazioni è pubblicata nella *Grande Muraille*³⁴, in una pagina datata al 1961. La seconda versione in *Jean Amrouche ou la Déchirure* del 1973. La terza ne *La déchirure* del 1982, la quarta in *Jean Amrouche ou la Déchirure* del 2000³⁵.

È significativo che Bauchau riprenda le sue argomentazioni, facendone, da un lato, esercizio di *iteratio* e materiale oggetto di revisione, dall'altro luogo di scrittura, quasi una tecnica di ri-scrittura su un tema. Di fatto, l'autore piega il discorso a questioni di tecnica elaborativa, fondendo – nel passaggio a sedi editoriali diverse – argomentazioni via via precedenti, ma unificate in nuovi contesti letterari. Ora, è interessante osservare l'intrecciarsi di tali argomentazioni con i diversi contesti e sedi editoriali, secondo un procedere narrativo in cui queste stesse argomentazioni, variate o minimamente variate, si saldano perfettamente col discorso generale.

In particolare, siamo di fronte a un'*iteratio* testuale che gioca su due livelli, attraverso un procedere per *glissements* retorico-formali dal genere puramente

³³ Cfr. *Ibid.*, p. 65.

³⁴ Per i riferimenti cfr. *supra*, nota 5, p. 8.

³⁵ Per informazioni circa le versioni menzionate cfr. *supra*, l'introduzione e le note 25, 26, 27, 28, pp. 16-17.

autobiografico (*La Grande Muraille*) a quello più propriamente saggistico (*Jean Amrouche ou la Déchirure*). Nel caso della *Grande Muraille*, abbiamo un diario che contiene, appunto, la prima versione del passo che qui di seguito riportiamo, mentre nel secondo caso ci troviamo dinanzi a una glossa testuale, il cui statuto poetico, come abbiamo sottolineato in precedenza³⁶, potrebbe anche essere riconosciuto all'interno di una funzionalità specifica: quella paratestuale. Quella cioè di un testo che diventa luogo esegetico rispetto alla *Déchirure*. Siamo dunque di fronte a un articolo che si impone non tanto come scrittura di natura autoreferenziale, quanto piuttosto come paratesto esplicativo e metaletterario, che ha come oggetto di ermeneutica, in particolare, quel substrato fortemente simbolico da cui emergono immagini e concetti chiave legati all'infanzia e ai rapporti parentali, intorno ai quali si salda il discorso contenuto nella *Déchirure*. Nel passaggio poi da un'edizione all'altra di *Jean Amrouche ou la Déchirure* assistiamo a piccole variazioni testuali che diventano esplicative di quello che potremmo definire un itinerario compositivo, atto a informare su alcune delle procedure, o 'tecniche' narrative, utilizzate da Bauchau. Esse possono quindi offrire dati su percorsi di elaborazione in tensione verso edizioni definitive. Percorsi che possono essere rilevati anche in più casi, sempre all'interno di quella che potremmo considerare vera officina poetica bauchaliana³⁷.

Veniamo al passo in questione. Riportiamo, in sequenza cronologica, lo scritto che qui interessa, con riferimento alle diverse edizioni. Indichiamo, con l'uso del grassetto, le varianti, seppur minime, che si rilevano nel passaggio dall'una all'altra sede editoriale³⁸. Indichiamo, inoltre, con l'uso della sigla T lo scritto in questione. Ne segnaliamo il passaggio dalla prima alla quarta edizione, con l'uso di $T_{(1)}$, $T_{(2)}$, $T_{(3)}$, $T_{(4)}$:

I^a versione (1961) = $T_{(1)}$

II^a versione (1973) = $T_{(2)}$

³⁶ Sulla categorizzazione dei testi, oggetto di analisi del presente studio cfr., in particolare, il § 1 del cap. 1.

³⁷ Bauchau, nel suo procedere attraverso generi di scrittura disparati – dalla poesia, alla prosa, dallo scritto autobiografico a quello teorico o esplicativo – fonde, talvolta, taluni passaggi di questa o quella pagina letteraria, già scritta in precedenza, all'interno di nuovi contesti o scritti. Si tratta, in questi casi, di interessanti procedure che, da un lato informano sull'uso di tecniche di intertestualità, ma che dall'altro si prestano ad analisi filologiche, attente all'uso di varianti lessicali o di variazioni ideologiche. In questi casi, Bauchau crea interessanti fenomeni di intertestualità discorsiva, trasformando, per esempio, una pagina di annotazioni diaristiche in una pagina o in un passo di un romanzo. Le tecniche compositive di tale scrittura non solo informano sui principi di estetica dell'autore, ma configurano un possibile itinerario di indagine, attraverso cui tentare di ricostruire proprio le tecniche di quel laboratorio poetico che sottostanno all'elaborazione di Bauchau. Come esempio di questo procedere dello scrittore cfr. M. MASTROIANNI, *Un écrit inédit d'Henry Bauchau ecc.*, cit.

³⁸ Per tutti i riferimenti circa gli scritti e le versioni cui si fa qui riferimento, cfr. *supra*, l'introduzione e le note 5, 23, 24, 25, 26, pp. 8, 16.

III^a versione (1988) = T₍₃₎IV^a versione (2000) = T₍₄₎

Confrontiamo il testo nelle sue diverse edizioni:

T ₍₁₎ : <i>Grande Muraille</i> ⁴⁰ (15 settembre 1961)	T ₍₂₎ : <i>Jean Amrouche ou la Déchirure</i> ⁴¹ (1973)	T ₍₃₎ : <i>La déchirure</i> ⁴² (1988)	T ₍₄₎ : <i>Jean Amrouche ou la Déchirure</i> ⁴³ (2000)
<p>Jean Amrouche est arrivé d'Italie et m'a demandé de lui lire ce que j'ai écrit en Bretagne. C'est un brouillon que je n'ai pas eu le courage de revoir. Je cherche à ne pas me laisser dominer par l'émotion et ma lecture est misérable. Quand j'ai terminé, il me dit seulement: «Vous tenez le livre, il est là». Comme je comprends mal, il ajoute: «Vous avez enfin trouvé le centre et le sol de votre livre. Tout doit s'ordonner dans le récit de la mort de la mère». Je suis d'abord atterré: «Alors il faut tout refaire?» Il dit: «Sans doute». On voit bien que ce n'est pas lui qui a peiné autant de temps là-dessus. Pourtant il n'y a qu'à recommencer car, à ce moment j'en suis sûr, il a raison. Dès les jours suivants la résistance s'organise et le doute m'assaille. Je m'en ouvre à Jean: «Je voulais montrer ce qu'une psychanalyse devient dix ans après. Dans ce projet maman ne semblait pas avoir tant d'importance. Son absence était un des éléments de la crise parmi d'autres. En faisant d'elle le centre du livre ne vais-je pas sortir de la vérité et de ce qui a été réellement vécu?». La réponse est: «Ce n'est pas ce qui a été qui importe, mais ce qui est». Peut-être. Mais je n'ai plus la force de retourner si près de la mort.</p>	<p>En septembre, Jean nous arrive d'Italie. Il s'est reposé, il est moins tendu mais il vit toujours dans la guerre et pour elle [scil. la guerra d'Algeria]. Il me demande de lui lire ce que j'ai écrit en Bretagne. C'est un brouillon que je n'ai pas eu le courage de revoir. Je cherche à ne pas me laisser dominer par l'émotion et ma lecture est misérable. Quand j'ai terminé, il me dit seulement: Vous tenez le livre, il est là. Comme je comprends mal, il ajoute: Vous avez enfin trouvé le centre et le sol de votre livre. Tout doit s'ordonner dans le récit de la mort de la mère. Je suis d'abord atterré: Alors il faut tout refaire? Il dit: Sans doute. On voit bien que ce n'est pas lui qui a peiné tant de temps là-dessus. Pourtant il n'y a qu'à recommencer car, à ce moment j'en suis sûr, il a raison. Dès les jours suivants la résistance s'organise et le doute m'assaille. Je m'en ouvre à Jean: Je voulais montrer ce qu'une psychanalyse devient dix ans après. Dans ce projet maman ne semblait pas avoir tant d'importance. Son absence était un des éléments de la crise parmi d'autres. En faisant d'elle le centre du livre ne vais-je pas sortir de la vérité et de ce qui a été réellement vécu? La réponse est: Ce n'est pas ce qui a été qui importe, mais ce qui est. Peut-être? Mais je n'ai plus la force de retourner si près de la mort. [...]</p>	<p>En septembre, Jean arrive d'Italie et me demande de lui lire ce que j'ai écrit en Bretagne. C'est un brouillon que je n'ai pas eu le courage de revoir. Je cherche à ne pas me laisser dominer par l'émotion et ma lecture est misérable. Quand j'ai terminé, il me dit seulement: Vous tenez le livre, il est là. Comme je comprends mal, il ajoute: Vous avez enfin trouvé le centre et le sol de votre livre. Tout doit s'ordonner dans le récit de la mort de la mère. Je suis d'abord atterré: Alors il faut tout refaire? Il dit: Sans doute. On voit bien que ce n'est pas lui qui a peiné tant de temps là-dessus. Pourtant il n'y a qu'à recommencer car, à ce moment j'en suis sûr, il a raison. Dès les jours suivants la résistance s'organise et le doute m'assaille. Je m'en ouvre à Jean: Je voulais montrer ce qu'une psychanalyse devient dix ans après. Dans ce projet maman ne semblait pas avoir tant d'importance. Son absence était un des éléments de la crise parmi d'autres. En faisant d'elle le centre du livre ne vais-je pas sortir de la vérité et de ce qui a été réellement vécu? La réponse est: Ce n'est pas ce qui a été qui importe, mais ce qui est. Peut-être? Mais je n'ai plus la force de retourner si près de la mort. [...]</p>	<p>En septembre, Jean arrive d'Italie. Il s'est reposé, il est moins tendu mais il vit toujours dans la guerre et pour elle. Il me demande de lui lire ce que j'ai écrit en Bretagne. C'est un brouillon que je n'ai pas eu le courage de revoir. Je cherche à ne pas me laisser dominer par l'émotion et ma lecture est misérable. Quand j'ai terminé, il me dit seulement: «Vous tenez le livre, il est là». Comme je comprends mal, il ajoute: «Vous avez enfin trouvé le centre et le sol de votre livre. Tout doit s'ordonner dans le récit de la mort de la mère». Je suis d'abord atterré: «Alors il faut tout refaire?» Il dit: «Sans doute». On voit bien que ce n'est pas lui qui a peiné tant de temps là-dessus. Pourtant il n'y a qu'à recommencer car, à ce moment j'en suis sûr, il a raison. Dès les jours suivants la résistance s'organise et le doute m'assaille. Je m'en ouvre à Jean: «Je voulais montrer ce qu'une psychanalyse devient dix ans après. Dans ce projet maman ne semblait pas avoir tant d'importance. Son absence était un des éléments de la crise parmi d'autres. En faisant d'elle le centre du livre, ne vais-je pas sortir de la vérité et de ce qui a été réellement vécu?». La réponse est: «Ce n'est pas ce qui a été qui importe, mais ce qui est». Peut-être? Peut-être. Mais je n'ai plus la force de retourner si près de la mort. [...]</p>

³⁹ Cfr. *GM*, pp. 156-157.⁴⁰ Cfr. *JAD* nella prima versione, p. 198.⁴¹ Ricordiamo, ancora una volta, che la seconda edizione de *L'Écriture et la Circonstance* non presenta, rispetto alla prima, variazioni o integrazioni contenutistiche. Per questa ragione citiamo dall'edizione del 1992, in cui l'articolo è contenuto: cfr. dunque *JAD* nella seconda versione, p. 34.⁴² Cfr. *JAD* nella terza versione, pp. 67-68.

Dal confronto si evincono i seguenti dati:

1) lievi varianti ortografiche: annullamento delle virgolette introduttive del discorso diretto (presenti in $T_{(1)}$ assenti in $T_{(2)}$ e in $T_{(3)}$, ma ristabilite in $T_{(4)}$), o oscillazioni minimali, circa la formulazione del dubbio, resa con l'avverbio «peut-être» (in $T_{(1)}$). O ancora enfaticizzazione del dubbio stesso (in $T_{(2)}$; $T_{(3)}$; $T_{(4)}$), ottenuta con l'aggiunta del punto interrogativo, che segue l'avverbio «peut-être»;

2) lievi varianti lessicali, nella direzione di una limatura del registro linguistico utilizzato, in particolare della stilistica discorsiva ($T_{(1)}$: «autant de temps là dessus» / $T_{(2)}$: «tant de temps là dessus»; $T_{(1)}$: «Jean Amrouche est arrivé d'Italie» / $T_{(2)}$: «Jean nous arrive d'Italie» / $T_{(3)}$: «Jean arrive d'Italie» / $T_{(4)}$: viene restaurato il sintagma iniziale di $T_{(1)}$: «Jean Amrouche est arrivé d'Italie»);

3) varianti stilistiche, dovute alla riorganizzazione del passaggio testuale nel nuovo tessuto discorsivo: ($T_{(1)}$: «m'a demandé» / $T_{(2)}$: «il me demande» / $T_{(3)}$: «me demande» / $T_{(4)}$: viene mantenuto il sintagma *me demande* di $T_{(2)}$, che passa in $T_{(3)}$ e in $T_{(4)}$);

4) contestualizzazione dell'arrivo di Jean, attraverso addizioni che assumono carattere di precisazioni 'storico-emozionali': ($T_{(1)}$: «Jean Amrouche est arrivé d'Italie» / $T_{(2)}$: «Jean nous arrive d'Italie. Il s'est reposé, il est moins tendu mais il vit toujours dans la guerre et pour elle»);

5) varianti che, in realtà, non sarebbero da considerare propriamente come cambiamenti testuali da una versione all'altra, poiché, negli esempi che qui riportiamo, esse testimoniano della ripresa della lezione di una versione ($T_{(2)}$), saltandone un'altra ($T_{(3)}$: «Jean arrive d'Italie et me demande etc.» / $T_{(4)}$: «Jean arrive d'Italie. Il s'est reposé etc.»). In questo caso cioè $T_{(4)}$ segue $T_{(2)}$, omettendo il pronome personale *nous*, e non la lezione $T_{(3)}$. Fra l'altro – come detto al punto 1 – $T_{(4)}$ ristabilisce l'uso delle virgolette del discorso diretto, seguendo $T_{(1)}$.

In sintesi: da un punto di vista meramente strutturale possiamo rilevare che la versione di $T_{(1)}$ passa in $T_{(2)}$ e che quella di $T_{(2)}$ passa in $T_{(3)}$. Da $T_{(3)}$ a $T_{(4)}$, sempre sul piano strutturale, assistiamo invece a una frattura o interruzione di movimento. Frattura o interruzione, seppur parziale, interessante sul piano della cucitura testuale. Il passaggio da $T_{(3)}$ a $T_{(4)}$ si interrompe, in quanto $T_{(4)}$ recupera la versione del 1973 ($T_{(2)}$), che precede quella del 1988 ($T_{(3)}$). Non si continua nella direzione tracciata e non si configura il passaggio da $T_{(3)}$ a $T_{(4)}$, ma si compie un movimento contrario da $T_{(4)}$ verso $T_{(2)}$, che determina una cesura lungo il procedere della versione originaria $T_{(1)}$ verso quella finale $T_{(4)}$. Da un movimento testuale sincronico si passa,

quindi, a un movimento diacronico – da intendersi come spaccatura della linearità e consequenzialità discorsive – e al ricupero di una versione precedente. Ricupero che genera una frattura strutturale in seno alla consequenzialità proprio circa la ‘derivazione’ testuale da $T_{(3)}$ a $T_{(4)}$. Trattasi, dunque, della frammentazione della lineare simmetria transitiva, nel processo che si compie da una versione testuale all’altra.

Bauchau è autore che interviene di frequente sul suo dettato. Nel momento in cui si penserà a un’edizione critica dell’opera integrale, lo studio delle riscritture e delle varianti apporterà di certo non solo materiale importante per la storia testuale bauchaliana, ma anche nuovi strumenti, indispensabili per l’interpretazione dell’evoluzione del pensiero e dell’opera dell’autore. Solo a quel punto potremo tentare di ricostruire con precisione l’itinerario intellettuale e le metamorfosi concettuali di Bauchau. Certo, nel caso dell’articolo *Jean Amrouche ou la Déchirure*, le varianti concernono leggere oscillazioni lessicali o mutamenti di punteggiatura che non alterano i contenuti ideologici, rispettati nella loro integrità. Tuttavia, anche varianti in apparenza di così poco conto informano sul tipo di mutamenti operati nel tempo dall’autore sui testi.

Ciò detto, il dato contenutistico che ci sembra importante rilevare in questa sede è relativo alla centralità che la figura della madre, stando a Jean Amrouche, avrebbe dovuto assumere all’interno della *Déchirure* già nella prima versione. Una centralità apparentemente accettata da Bauchau, ma di fatto negata in alcune dichiarazioni disseminate nel tempo. Infatti, l’autore, ancora di recente, si è espresso su questo punto con grande fermezza⁴³, seppur contraddittoria rispetto ai contenuti centrali e reali della *Déchirure*. Così, se Amrouche afferma:

Vous avez enfin trouvé le centre et le sol de votre livre. *Tout doit s’ordonner dans le récit de la mort de la mère*,

isolando quella che potremmo definire teoria ‘centrica’, circa la collocazione focale della madre all’interno del romanzo, Bauchau finisce per credere di attribuire

⁴³ Il corsivo è nostro. Su questo argomento cfr. *supra*, citazione e nota 6, p. 94. Cfr. anche *supra* le lettere citate di Henry Bauchau e di Albert Palma (citazione e nota 9, pp. 95-96). Di fatto, nonostante le dichiarazioni di Bauchau, ci sembra che il suo voler sostenere che *La Déchirure* non sia il racconto sulla madre crei una rottura con le argomentazioni del romanzo. È vero che, come egli stesso dice, non si tratta solo di questo. L’opera, nel suo insieme, è molto complessa. Ciononostante, ci sembra non solo che Bauchau abbia seguito alla lettera il consiglio di Jean Amrouche, quello per cui «tutto deve essere disposto nel racconto della morte della madre», anche se poi Bauchau decide di prendere le distanze da questa scelta con dichiarazioni esplicite, ma ci pare inoltre che – diversamente da quanto egli sostiene nell’intervista citata di Jean-Luc Outers – i cambiamenti da lui operati rispetto alla prospettiva iniziale dalla quale intendeva partire («puis, suivant le conseil juste, j’ai changé un peu mes perspectives») sono certamente molto significativi di variazioni sostanziali. Prova ne è che la prima versione del romanzo, letta da Amrouche, risultava aver escluso totalmente il racconto della madre, mentre la versione definitiva, data alle stampe, è cucita intorno a esso.

al racconto sulla madre una collocazione, o quanto meno, una funzione diversa. Cosa che, in realtà, non ci sembra possa essere del tutto sostenuta. Per quanto non esclusiva all'interno del romanzo, ci pare indubbio però che la madre o ciò che la figura di essa simbolicamente rappresenta per l'autore, abbia un ruolo fondamentale. È vero che i dati che emergono attraverso *La Déchirure* non sono solo quelli funzionali alla rappresentazione simbolica dell'universo materno, nel suo estendersi a quello infantile, parentale ed esistenziale. Ma se questo è innegabile, è anche indiscutibile che la figura della madre permea l'intero immaginario poetico dell'autore. Quell'immaginario attraverso cui si sviluppano le diramazioni ermeneutiche rappresentative della figura materna. Diramazioni che concorrono a costruire gli assi strutturali della *Déchirure*, certamente molteplici, la cui molteplicità però conduce e riporta alla simbologia della madre, radice qui di scrittura e radice in genere, per Bauchau, di poetica. I racconti sono costruiti su una pluralità di storie e di simboli che convergono, insieme, in una struttura narrativa finale, il cui nodo esegetico è la madre. Madre, collante dei *récits* in una versione testuale diversa da quella originaria. Versione, come abbiamo sottolineato, rimaneggiata e ristrutturata in un secondo tempo, su consiglio di Jean Amrouche.

CAPITOLO III

INTERSEZIONI DIEGETICHE E COMMISTIONE DI LINGUAGGI

1. In questo procedere da considerazioni tematico-testuali a problematiche di natura ideologica e strutturale, che mettono in gioco anche versioni diverse dello scritto *Jean Amrouche ou la Déchirure*, e un fitto lavoro di risaldatura o di rielaborazione, importante per una quanto più possibile e complessiva ricostruzione delle componenti elaborative intorno alla *Déchirure*¹, offriamo qui un passo che riporta a questioni eminentemente tematiche, riproponendo un recupero di quel

¹ Rileviamo, infatti, stando al materiale repertoriato di cui siamo a conoscenza, che al momento non abbiamo lavori su questo aspetto. In parte si tratta di brevi articoli o di segnalazioni/recensioni dell'opera piuttosto superficiali. In ogni caso, fatta eccezione di un lavoro di tesi (G. HEDDRICH, *Biographie und Lebensbewältigung im Roman La Déchirure von Henry Bauchau*, Staatsexamensarbeit, Philipps Universität Marburg, 1990), a tutt'oggi mancano studi monografici su questo importante romanzo. Pare inoltre significativo che l'interesse critico maggiore – anche se piuttosto circoscritto – sia da iscrivere nei primissimi anni che seguono la pubblicazione di questo volume (in particolare nel 1966, 1967, 1974), mentre successivamente, nonostante l'indubbio valore dell'opera, cade l'attenzione per uno scritto che, tuttavia, ci sembra assurgere a opera di rilievo, anche all'interno della prosa del Novecento francese. Ora, questo romanzo, seppur trascurato dalla critica, costituisce un momento centrale per lo studio della poetica dell'autore. In esso sono infatti contenute già tutte le problematiche nodali dell'elaborazione e della poetica di Bauchau. Problematiche che, intrecciate a temi come l'infanzia, l'amore, la madre, la psicanalisi, il rapporto contrastante con il fratello, la diversità dell'autore rispetto alla famiglia di appartenenza, il suo desiderio di una vita diversa ecc., fondano un vero e proprio laboratorio di scrittura e di ermeneutica che sempre ritorna – secondo ampliamenti, variazioni e riflessioni alquanto eterogenee – su queste stesse questioni nodali. Per informazioni circa alcuni momenti legati alla scrittura del romanzo cfr. anche l'intervista a Bauchau *De Gstaad à Paris. Entretien avec Henry Bauchau. Propos recueillis par M. Quaghebeur et S. Roche*, in *Henry Bauchau en Suisse*, «Écriture», 61 (primavera 2003), pp. 99-119, in particolare, pp. 108-109. Per il tema della *déchirure* in Bauchau e per le connessioni con la scrittura in senso lato cfr. E. AKONGA EDUMBE, *De la déchirure à la réhabilitation: l'itinéraire littéraire d'Henry Bauchau*, Bruxelles, Peter Lang («Documents pour l'histoire des Francophonies/Afriques», n° 23), 2011. Cfr. poi, in M. WALLAERT, *La Déchirure de Henry Bauchau*, «Bulletin de l'Association Freudienne de Belgique», 9 (février 1988), pp. 14-17.

tessuto linguistico vagamente teologico di cui abbiamo parlato², che crea un ideale ma costante movimento oscillatorio fra strutture e ideologie narrative.

In questo rimando tra forma e contenuto appunto, assume rilievo il passaggio che qui citiamo, in quanto da un lato esso testimonia un intreccio letterario sul piano onomasiologico e su quello semasiologico, poiché ‘fonte’ di intertestualità di due passi che si richiamano per immagini e per un certo gusto di descrittivismo, e in quanto dall’altro può essere considerato esemplificativo di una riflessione sulla morte che immette nel tessuto letterario e ‘filosofico’ un doppio sintagma, il quale, forse, si fa reminiscenza scritturale intorno alla figura della Vergine. Così, il passo in questione sovrappone – come vedremo – la diegesi della *Grande Muraille* a quella della *Déchirure*, intrecciando una pagina del *journal* a una pagina del romanzo, che il diario accompagna. Parallelamente, il diario crea un’intersezione narrativa fra una vera e propria *descriptio* della malattia e una *descriptio* del corpo che evocano l’idea della morte imminente della madre del narratore. Il passaggio e la sovrapposizione delle due descrizioni coagula in un tessuto linguistico che si fa eco dell’immaginario teologico della *Virgo Mater*. Siamo al 14 gennaio 1961:

Maman, en renversant la main gauche vers la droite fait un geste qui est à la fois d’adieu (adieu pour toujours c’est la dernière fois que nous nous voyons et nous le savons tous les deux) et aussi d’une sorte d’indifférence pour ces paroles qui prennent du souffle, qui mangent de l’air. Sortie du monde des paroles, elle est déjà du côté du silence. Tante Bob en montant dans l’auto dit comme une évidence: «C’est l’expiation». Au premier moment je suis révolté par la formule bigote, puis je suis frappé de la justesse de cette parole. C’est vrai, il faut payer. Il faut payer en se détachant et si on ne se détache pas suffisamment, payer avec son corps. Le visage de maman à la clinique, comme bouleversé par la guerre. Plein de gonflements et d’affaissements qui semblent la suite d’un bombardement. Les dents ne soutiennent plus la bouche, celle-ci est amincie, allongée et devenue une fente, un de ces sillons de sécheresse ramifié en plusieurs directions comme on en voit en été. Le nez par contre a grandi, a pris une majesté triste et morose, quelque chose de bourbonien, dominant les yeux qui ne sont plus que le siège de l’angoisse, de la peur avec parfois de brèves lueurs d’affections. Au moment où elle est partie pour la clinique on l’a enveloppée dans une grande couverture brune. Son corps réduit par la maladie était bien celui d’une de ces petites vieilles qu’on voyait autrefois, la tête enveloppée d’un châle, dans les villages. Elle était retournée à l’humilité et à la grande pauvreté anonyme de la vieillesse et de la maladie. C’est à ce moment que couchée sur la civière dans le vestibule, au moment où les infirmiers allaient l’emporter, elle s’est tournée vers moi et m’a adressé un sourire confiant et très beau. Je l’ai retrouvée, à travers le brouillard des années, comme je l’ai vue sans doute tout enfant. Son sourire plein de certitude m’a dit enfin: «N’aie pas peur, tout ira bien. Tout est bien.» Elle est la mère, la grande réserve d’espoir et la promesse.

² Cfr. *supra*, cap. II, § 2.

J'apprends d'elle en ce sourire tout ce qu'il faut savoir et qu'elle n'avait pas pu encore me transmettre. Je ne suis plus seul jamais seul que par erreur ou par faiblesse. Cette mort par étouffement est la suite d'une vie qui s'est laissée étouffer. Il faut apprendre à mourir, en se reliant aux puissances amoureuses, en se détachant de ce qui est vain, inutile et ne correspond plus à la tâche qui reste à faire. Il faut perpétuellement lutter contre l'opacité. Devant la mort on se dit qu'on n'a pas aimé assez les femmes, que le temps qui n'a pas été perdu a été celui consacré à faire l'amour. C'est vrai d'une vérité partielle comme toutes les vérités. Les vérités que je découvre en moi ces jours-ci sont celles d'un homme fatigué, triste et qui souffre de l'estomac et cela compte beaucoup dans l'élaboration des réalités qui me touchent pour le moment et qui sont des réalités grises et malades [...]³.

Dall'abbandono del mondo e della parola, al silenzio delle parole che si svuotano di suoni e di senso, là dove senso e suoni vengono meno a causa della malattia e della vecchiaia («sortie du monde des paroles, elle est déjà du côté du silence»), si passa al prezzo da pagare («il faut payer») attraverso l'espiazione della malattia e della sofferenza. Un prezzo che per Bauchau è l'agonia stessa del corpo in disfacimento («payer avec son corps»). Si delinea così un'iconografia letteraria che rappresenta il corpo della madre, luogo di espiazione appunto e di passaggio dalla morte annunciata alla vita che attende oltre la morte. Il corpo è poi descritto nei macabri particolari di una fisicità transeunte e alla deriva. Una fisicità ritratteggiata, facendo appello alle immagini del viso, dei denti, della bocca, del naso e degli occhi, assunte l'una dopo l'altra a massima espressione di una vita che sta per abbandonare la dimora del corpo, luogo questo di assenza e di spegnimento delle vitalità umane («le visage de maman [...] comme bouleversé par la guerre»; «les dents ne soutiennent plus la bouche [...] amincie, allongée et devenue une fente [...], sillons de sécheresse»; «le nez [...] a grandi, a pris une majesté triste et morose»; «les yeux ne sont plus que le siège de l'angoisse, de la peur»). Se il corpo è soggiogato alla malattia («corps réduit par la maladie»), la figura materna è piegata a immagine del corpo al limite della vita, ed è colta nella sua condizione di umiltà («elle était retournée à l'humilité») e povertà che, in vecchiaia e in procinto di morte («pauvreté anonyme de la vieillesse»; «cette mort par étouffement»), livella ogni differenza sociale («elle était retournée à l'humilité»), ristabilendo – forse in senso cristiano – uguaglianza e giustizia fra gli uomini.

Fra l'altro, l'evocazione del corpo in disfacimento sembra incidere profondamente sull'immaginario di Bauchau. Nella *Déchirure*, egli ritorna sulla forza evocativa di tali immagini, prolungando il discorso sul corpo con l'uso di costruzioni immaginifiche e lessicali, simili a quelle ora citate. Possiamo quindi confrontare i testi isolati intorno al costituirsi di questo immaginario, per rilevare, ancora una volta, quel meccanismo compositivo di elaborazione poetica che salda – attraverso

³ Cfr. *GM*, pp. 106-108.

so una tecnica di *iteratio* – un passo testuale da un contesto a un altro, creando un gioco di intertestualità, di «passage d'un mode à l'autre» o di «trasmodalisation intermodale»⁴. Nel passaggio di genere, la scrittura della *Grande Muraille* viene per così dire saccheggata e riproposta nella *Déchirure* con addizioni e varianti che testimoniano un intervento di Bauchau, ancora nella direzione di un atto di limatura linguistica. A questo esercizio di stile si accompagna un *renforcement* dell'immaginario evocato, cui attinge la descrizione della malattia.

Evidenziamo in grassetto lessemi e sintagmi intorno ai quali, attraverso l'uso dell'iterazione, si strutturano i due *loci* testuali:

<i>La Grande Muraille</i> ⁵	<i>La Déchirure</i> ⁶
<p>Le visage de maman à la clinique, comme bouleversé par la guerre. Plein de gonflements et d'affaissements qui semblent la suite d'un bombardement. Les dents ne soutiennent plus la bouche, celle-ci est amincie, allongée et devenue une fente, un de ces sillons de sécheresse ramifié en plusieurs directions comme on en voit en été. Le nez par contre a grandi, a pris une majesté triste et morose, quelque chose de bourbonien, dominant les yeux qui ne sont plus que le siège de l'angoisse, de la peur avec parfois de brèves leurs d'affections. [...]</p>	<p>Sur les oreillers, le visage de maman ressemble à une terre labourée par la guerre. Gonflée par places et affaissée à d'autres, comme à la suite d'un bombardement. Les dents ne soutiennent plus la bouche qui s'est allongée. Elle est devenue mince et sinieuse comme une fente, comme un sillon de sécheresse par un été sans eau. Le nez a grandi, il domine le visage de sa courbe de roi morose. Les yeux, par contre, ses sont enfoncés, ils sont tapis sous les arcades sourcilières, comme des animaux terrifiés. [...]</p>

Dalle note cupe, da cui si costruiscono e si richiamano ripetutamente immagini che alimentano la narrazione della negatività, Bauchau passa alla costituzione di un campo semantico in positivo, i cui centri di strutturazione diegetica sono l'idea di bellezza («sourire [...] très beau») e di fiducia («elle s'est tournée vers moi et m'a adressé un sourire confiant et très beau»). Bellezza e fiducia che irradiano da una madre, per un attimo sorridente e sicura («son sourire plein de certitude»). Essa è riconosciuta attraverso lo sguardo della contingenza. Attraverso quello sguardo per il cui tramite la madre, rievocata nel ricordo, è ricuperata dal mondo dell'infanzia («comme je l'ai vue sans doute tout enfant»).

La ricezione, nel presente, dell'immagine materna, che emerge però dal passato, e la visione («je l'ai vue») di questa stessa madre, ora proiettata nella contemporaneità («elle s'est tournée vers moi et m'a adressé...»), è governata da meccanismi di rimemorazione, che sembrano riprodurre le dinamiche inconscie della visione involontaria. La nuova configurazione della madre pare quasi tendere a una sacralizzazione che riecheggia formule liturgiche e modelli agiografici. Il fatto che la madre venga rappresentata come l'essenza della maternità, segno

⁴ Cfr. G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 404.

⁵ Cfr. *GM*, p. 107.

⁶ Cfr. *D*, p. 56.

di tutela e annuncio di speranza («Elle est la mère, la grande réserve d'espoir et la promesse») riporta a un linguaggio devozionale, in questo caso di modello mariologico. Se il riferimento alla Vergine Maria ritorna nell'opera di Bauchau, come termine di riferimento letterario⁷, qui siamo in presenza di una terminologia e di un immaginario che sembrano disegnare la figura della madre, «retournée à la grande humilité et à la grande pauvreté anonyme de la vieillesse», come un'icona irradiante luce e promessa di protezione, icona in qualche modo mariana⁸.

Il discorso poetico rimanda anche alla nozione di speranza, virtù teologale a cui si legano saldamente le nozioni scritturali di promessa («la promesse») e, implicitamente, di salvezza oltre la morte. In questo modo, per la concidenza delle immagini, assistiamo alla sovrapposizione di due figure e di due discorsi, uno di risonanza biblica e l'altro poetico. Due discorsi culminanti in un'asserzione finale che diventa una sorta di dichiarazione esemplare di una condizione esistenziale nuova e, probabilmente, definitiva: quella cioè di un Bauchau che, ricuperando nel 'presente letterario' il rapporto con la madre, abbandona e supera la condizione esistenziale passata di solitudine («j'apprends d'elle en ce sourire tout ce qu'il faut savoir et qu'elle n'avait pas pu encore me transmettre. Je ne suis plus seul jamais seul»). In ogni caso, il ripercorrere la malattia della madre, secondo moduli stilistici che sembrano quasi rievocare la trattatistica medievale *De arte bene moriendi* e la tradizione spirituale fra Cinque e Seicento dei mistici francesi e spagnoli (peraltro cara a Bauchau), diventa costruzione diegetica sul filo della sofferenza che si fa chiara espressione d'amore e tenerezza del figlio verso la madre. In questa costruzione narrativa o ricostruzione di un legame d'amore Bauchau lascia emergere, anche se in filigrana al discorso, quel sentimento di unione profonda che, pur nella *déchirure*, già accompagna la vita del narratore e della madre.

Così, dalla descrizione della malattia («depuis sa maladie...») e del disfacimento del corpo, attraverso toni che rievocano anche la letteratura e l'iconografia barocca, si passa al disvelamento della morte annunciata («il faut apprendre à mourir») e alla rievocazione di essa («la mort...») come avvenimento compiuto e passato. Si oscilla, in questo modo, fra due poli di reminiscenza evenemenziale, consegnati al ricordo in un'alternanza di rievocazioni che *basculent* narrazione e

⁷ L'evocazione della Vergine è presente, esplicitamente, in alcuni scritti di Bauchau. In particolare, in *EE*, pp. 101-103, l'autore argomenta il suo discorso su Antigone, attraverso lo sviluppo di un parallelismo fra questo personaggio e Maria. Inoltre, in un manoscritto contenuto nel Fonds Henry Bauchau dell'Université Catholique de Louvain-la-Neuve, manoscritto del romanzo *Déluge* (Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2010), è presente una storia di Maria a tutt'oggi inedita.

⁸ Tra i molti testi della liturgia mariana, ricordiamo un inno ricorrente nelle celebrazioni ordinarie, e pertanto appartenente alla memoria collettiva, l'*Ave maris stella*: «Solve vincla reis, / profer lumen caecis, / mala nostra pelle, / bona cumta posce; / monstra te esse matrem» (cfr. *Liber usualis Missae et Officii*, Romae – Tornaci, Desclée et Socii, 1914, p. 1088). Potremmo anche ricordare le invocazioni litaniche.

fruitore delle narrazioni fra il ricupero di un passato in cui si iscrive appunto la malattia e un passato di morte come evento trascorso ma più vicino al tempo presente. Al tempo della narrazione, nel quale Bauchau attualizza e racconta. Di fatto, in un passo della *Déchirure*, in parte già citato in questo studio, egli scrive:

Depuis sa maladie je pense à maman comme à un enfant, un enfant de plus dont je suis responsable. Non sans irritation pour les problèmes que cela me pose. Non sans douceur à cause de sa faiblesse, des larmes qui s'emparent d'elle et bouleversent son pauvre visage en partie paralysé. La mort n'y a rien changé. Le silence ne s'est pas rétabli entre nous, ni l'absence ni le froid qui nous ont séparés pendant tant d'années. Elle demeure en moi sans ses méfiances passées, avec le rire charmant qui parfois jaillissait d'elle et ce geste un peu vague de sa main encore vivante. Un geste humble, un peu ironique et qui semblait dire qu'elle ne savait pas très bien, qu'elle n'était pas très sûre. Comme moi. Aujourd'hui c'est la mer qui me fait penser à elle et qui me presse d'aller à sa recherche. [...] C'est ce qui évoque le mystère de sa vie et de sa mort en moi [...] ⁹.

Il silenzio, l'assenza e il distacco che separano per anni («pendant tant d'années») madre e figlio sono superati – stando a queste dichiarazioni – per il tramite della morte. La compartecipazione, nonostante i limiti, è ristabilita dall'amore, forza di passaggio oltre la vita. Si tratta di un amore che si impone. Di fatto, la rievocazione della madre passa attraverso il ricordo che ridisegna il rapporto nella tenerezza. La madre, sepolta nello spazio/territorio dell'interiorità («... de sa mort en moi») trova riposo nella nuova realtà de figlio. Questa realtà è essa stessa spazio e territorio di un essere che diventa custode del ricordo, nell'amore ricuperato e vissuto come tale («elle demeure en moi»). Proprio nell'amore, il rapporto trasfigurato assurge, simbolicamente, a immagine di un legame inedito che nell'amore si specchia e che dell'amore è riflesso. Tale rapporto è poi ricuperato e ri-tratteggiato attraverso l'evocazione/rappresentazione di un corpo quasi trasfigurato dall'esercizio di memoria che si fa mezzo d'immissione nella fenomenologia della contemporaneità, attraverso un atto di scrittura sulla madre, che pare definitivo. Così, se sembra possibile parlare di trasfigurazione – a livello figurale – del corpo della madre, sembra anche lecito fare appello all'idea d'idealizzazione sottesa al testo (idealizzazione in cui coincidono immaginario letterario e, forse, immaginario mariano). Tale processo idealizzante passa attraverso lo sguardo del narratore/figlio che osserva sotto il segno di una luce rasserenante, retrospettivamente proiettata sul passato («un geste un peu vague de sa main encore vivante. Un geste humble, un peu ironique et qui semblait dire qu'elle ne savait pas très bien, qu'elle n'était pas très sûre. Comme moi»).

⁹ Cfr. *D*, p. 15. Per questo importante passo del romanzo cfr. *supra*, cap. I, § 3, punto 2.

2. L'amore del figlio/narratore, pur ponendosi come nucleo indiscutibile del rapporto, resta – al di là della riconciliazione e del nuovo sguardo sulla madre – un aspetto importante da osservare ulteriormente. Riportiamo, a tale scopo, un passo estratto da *Poupée*, la seconda delle quattro novelle di Bauchau, pubblicata nella raccolta *En noir et blanc*¹⁰. Siamo di fronte a un passaggio importante, almeno per due ragioni:

1) esso testimonia della permanenza della madre nel narratore, nella contemporaneità;

2) questo *locus* testuale permette alcune osservazioni, parallelamente a quanto Bauchau scrive ancor più di recente nel romanzo *Déluge*¹¹.

La novella citata è importante – in questo quadro di rapporti parentali – per ripercorrere un momento familiare che offre al lettore toni e atmosfere narrative in oscillazione: dalla tensione alla serenità, dalla serenità al senso di amarezza. A poco a poco si configura una scena costruita su un tipo di diegesi che gioca sull'inabissarsi di sentimenti contrapposti. Essi sfociano in paura e rancore, per rimodellarsi poi attraverso un ricordo finale incorniciato da un senso generale di felicità. Il passo in questione diventa funzionale alla ricomposizione dei frammenti narrativi che concorrono alla ricostruzione di una madre, consegnata alla realtà della scrittura per il tramite di un'immagine nuova. La ricomposizione e l'accorpamento di tali frammenti avviene sul filo dell'attualizzazione, attraverso il ricupero del passato e, come sempre, per mezzo della rimemorazione. In questo processo di riattualizzazione del passato, i *souvenirs* di un'epoca personale e familiare sono animati da toni sereni e nostalgici a un tempo. TONI che si intrecciano però a cupe atmosfere di odio, in cui si proietta un nuovo personaggio, il nonno materno, capace di conferire nuova caratterizzazione psicologica al personaggio madre. Il gioco di sovrapposizione di atmosfere contrapposte si prolunga con la fusione dei vari ricordi in reminiscenze passate dolorose. Si assiste alla rievocazione di una madre debole e accondiscendente da un lato, forte e risoluta dall'altro. L'intreccio di luci e ombre, che definisce e contestualizza i rapporti parentali – seppur qui circoscritti al passaggio testuale riportato – all'interno dell'impossibilità individuale di una libera estrinsecazione espressiva, consente però, come dicevamo, un approfondimento psicologico del personaggio materno e un suo ulteriore inquadramento rispetto alle caratterizzazioni finora evocate. Rimane comunque indubbia la persistenza di questa presenza nell'immaginario bauchaliano, come indubbio è il legame sotterraneo che, nell'amore antico e moderno, si consuma e rivitalizza:

¹⁰ Si tratta di un'edizione illustrata da Lionel D., amico di Henry Bauchau (Nolay, Les Éditions du Chemin de Fer, 2005).

¹¹ Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2010.

Tous les soirs, avant le dîner, après avoir reconduit son dernier client, [grand-père maternel] s'enfermait dans la grande salle à manger, celle qui ne servait que le dimanche, et il jouait jusqu'au moment où résonnait la sonnette du repas. Lorsqu'il jouait, personne ne pouvait entrer dans la pièce, mais, souvent grand-mère s'asseyait sur la banquette le long du mur de la salle à manger, pour l'écouter un moment à travers la porte. Maman était avec lui la seule bonne pianiste de la famille et, quand elle allait chez lui, il lui demandait toujours de jouer à quatre mains. "Comme autrefois" disait-il. On voyait bien que cela faisait peur à maman, mais elle n'osait jamais refuser. Un jour, en sortant de la salle, les yeux humides et l'air troublé elle a dit à grand-mère: "Le plus terrible, ce n'est pas qu'il joue tellement bien, c'est que parfois il ne regarde plus la partition. Il invente!" Pour notre père, l'ingénieur, inventer c'était bien, c'était moderne. Pourquoi maman avait-elle peur quand le grand-père inventait, comme si c'était un terrain défendu où elle ne voulait pas se risquer? Pourquoi ne pouvait-elle inventer comme lui? Pendant l'été quand nous nous retrouvons tous à la campagne, dans la maison familiale, les choses étaient bien différentes. Grand-père ne jouait plus le soir, mais l'après midi, et le piano se trouvait dans un salon donnant sur le jardin et un large chemin qui était notre terrain de jeu préféré. À cause de la chaleur, grand-père fermait les volets dès le matin et, pour avoir plus d'air, laissait la porte entrebâillée. Nous pouvions le regarder jouer dans la pénombre ou à la lumière tremblante d'une bougie. Ce qui nous captivait, ce qui nous attirait irrésistiblement dans la chambre, où il nous laissait entrer à condition de rester silencieux, c'était moins la musique elle-même que la vitesse qu'elle suscitait dans ses mains et les expressions inattendues qu'elle provoquait sur son visage. Ce jour-là, l'ordre que maman redoutait est tombé après le déjeuner: "Faisons un quatre mains." Elle a dit qu'elle devait faire dormir la petite sœur, Poupée. Cela ne l'a pas arrêté: "Eh! bien quand elle sera réveillée." Après la sieste de Poupée, ils se sont mis à jouer tous les deux et nous avons eu envie d'aller les voir. Au moment d'entrer par la porte entrebâillée, j'ai vu que Poupée nous avait suivis. J'ai dit: "Pas toi, tu es trop petite." Elle s'est glissée entre nous et Olivier – on ne pouvait jamais prévoir les réactions d'Olivier – l'a laissé faire. Grand-père et maman jouaient, et, sur leurs visages étrangement éclairés par la bougie, on voyait les traces d'une attention ardente, d'un bonheur, presque d'un sourire que nous n'avions jamais vus. Un brusque regard mécontent apparaissait parfois sur le visage de grand-père, mais maman emportée, enchantée par la musique, ne se souciait plus de ses fausses notes. Heureuse, le morceau terminé, elle a voulu se lever. Il l'a retenue d'un geste en prenant une partition. Elle a eu l'air effrayée: "C'est trop difficile." Et lui: "Mais non, mais non!" C'était trop difficile et maman devait se tromper souvent, car il n'avait plus son air de joie et lui jetait des regards courroucés. Soudain, elle a plaqué un accord magistralement chaotique et de terreur elle s'est arrêtée, les mains figées au dessus du clavier. Lui, en colère, a crié: "Faux!" Et lui a donné sur la main un coup très sec. Au bord des larmes, elle s'est tournée vers nous, l'air de dire: voyez, je joue pour lui, et il me tape devant vous, il tape votre maman. Épouvantés, Olivier et moi, nous venions de découvrir en maman une autre personne, une petite fille, d'avant nous, à qui on avait appris la musique avec amour, sans doute, mais tant d'exigence et de sévérité qu'elle ne l'aimait plus. Qu'elle détestait même jouer avec lui, avec ce vieux rhinocéros, mais qu'elle n'avait pas, qu'elle n'aurait peut-être jamais la force de refuser. Nous restions là, pétrifiés, ne

sachant plus que faire devant ce gouffre d'amour familial et d'oppression. La petite sœur, d'abord terrifiée comme nous, a soudain compris à sa manière, ce qui venait de se passer. Elle s'est mise à pleurer, à crier de toutes ses forces, puis, de son pas encore vacillant, elle s'est avancée vers le grand-père avec l'intention manifeste de le frapper et de lui donner des coups de pied. Au milieu de ses larmes, cela a fait rire maman, elle s'est redressée et, sans hésiter, elle a commencé à jouer un nouvel air. Un air aux accents sonores et violemment solaires dont nous l'avions déjà entendue fredonner des fragments. Un air où il était question de toréador, de sang, de taureaux noirs et de rébellion résolue. En voyant rire maman, en l'écoutant jouer, Poupée a cessé de pleurer et s'est mise à sauter et à danser très gaiement. Nous étions si soulagés de cette issue heureuse que nous avons, nous aussi, dansé, à notre façon pataude de petits garçons. Entraîné par maman, le grand-père s'est mis à jouer avec elle cet air qui faisait circuler plus vite le sang et le soleil dans nos veines. Le morceau finit, il a dit: "Elle n'a peur de rien, cette petite... elle sait ce qu'elle veut!" Maman, après son départ, nous a demandé: "Qu'est-ce que mes grands garçons pensent de leur petite sœur?" La sagesse d'Olivier n'a pas failli: "Elle a eu peur comme tout le monde, mais elle sait ce qu'elle ne veut pas." Contente, maman a beaucoup ri, elle devait être fière de Poupée, sans doute. Elle a joué avec nous tout l'après-midi. Ce n'était pas habituel. C'est pour cela, peut-être, que nous n'avons pas oublié cette journée¹².

Funzionale a questo discorso letterario è la contestualizzazione spazio-temporale («la grande salle à manger/tous les soirs») che immette in scena personaggi animati dalla scrittura, in uno spazio narrativo che si fa teatro di rappresentazione sul cui palcoscenico agiscono i protagonisti di *una* famiglia. Questo tipo di costruzione diegetica, da un lato gioca sull'effetto della minuziosa ricostruzione di un'intimità, dall'altro è capace di far coincidere finzione e realtà, cioè la dimensione elaborativa (di derivazione immaginifica e poetica) con l'evento vissuto. Tale coincidenza si realizza all'interno di un discorso verosimilmente realistico che diventa appunto fotografia di un quadro familiare. In questo spaccato domestico emergono, fra tutti, *maman* e *grand-père maternel*. Il legame parentale è consolidato da una forte unione padre/figlia che, in questo caso, passa attraverso la pratica musicale («maman était avec lui la seule bonne pianiste de la famille»). Tuttavia, il quadro di azione iniziale, riattualizzato o ricreato sul filo dell'allegoria musicale – è questa un'immagine simbolica¹³ ricorrente negli scritti di Bauchau – viene piegato a quadro da cui emerge un profondo senso di costrizione e d'immobilità. Il rovesciamento di *climax* è infatti ottenuto attraverso la configurazione del personaggio della madre, che si sdoppia secondo due caratterizzazio-

¹² Cfr. H. BAUCHAU, *En noir et blanc*, cit., pp. 21-32, qui pp. 26-32.

¹³ Canto e musica sono, in Bauchau, tematiche con valenze simboliche. Esse rimandano all'idea del suono, del ritmo e del movimento, che la parola custodisce in sé. L'atto di comunicazione è espressione ludica e riflesso di felicità, come pure l'atto di scrittura è momento di liberazione, poiché espressione creativa che porta in sé un senso profondo di completezza e *bonheur*.

ni: una in positivo, l'altra in negativo. La bipolarità connotativa del personaggio prende spessore a partire dal costituirsi di un campo semantico in negativo, in cui il sentimento della *peur* regola il funzionamento della scena e quello dell'azione («cela [jouer à quatre mains] faisait peur à maman, mais elle n'osait jamais refuser»; «de terreur elle s'est arrêté»; «épouvantés, Olivier et moi...»; «nous restions là, pétrifiés»; «ce gouffre d'amour familial et d'oppression»; «la petite sœur [...] terrifiée», ecc.). All'azione segue la paura e la paura assurge, metaforicamente, a spazio emozionale lungo cui scorre la *douleur* («les yeux humides et l'air trouble»; «elle s'est mise à pleurer»). Come affetta da nevrosi, la madre, incapace di reagire all'*invention* di suo padre («le plus terrible, ce n'est pas qu'il joue tellement bien, c'est qu'[']il invente»), è dominata dal timore. La tensione generatrice d'immobilità è forse causata dall'imprevisto, cioè da quella costatazione di un 'evento creativo' che sfugge al controllo razionale. In questo senso, l'atto di creazione potrebbe qui rappresentare la perdita del conscio, simbolo di autocontrollo e di razionalità inibitori. Da un lato questo informerebbe una volta di più sulla presenza freudiana in Bauchau¹⁴, dall'altro sul tipo di proiezione interpretativa che il narratore applica al personaggio della madre. Madre che diventa luogo di riflessione e spazio elaborativo di un immaginario poetico che ne fa il simbolo di una forte razionalità, quella stessa attraverso cui, forse, si vorrebbe, sottomettere ogni singola fenomenologia del reale. Fors'anche si vorrebbe piegare l'impulso creativo – generato dall'inconscio o dall'irrazionale e che dal razionale appunto profondamente diverge – a realtà subordinata al controllo razionale.

In ogni caso, quel ribaltamento di tonalità e moduli espressivi, soprattutto quel doppio registro descrittivo connotante il personaggio della madre, si delinea lungo una narrazione che staglia dal tessuto diegetico questi due personaggi (madre e nonno del narratore), affini e contrastanti. Essi sono inquadrati nell'intimità di una penombra domestica quasi surreale («leurs visages étrangement éclairés par la bougie»). Dalla contestualizzazione narrativa, e 'scenica', che funziona da cornice evenemenziale e letteraria si crea un parallelismo d'immagini, le quali, in un gioco intrecciato di specularità e rifrazioni, si corrispondono e divergono a un tempo. Si delinea così un gioco di rispondenze e contrasti che fa coincidere – per un effetto narrativo-immaginativo, costruito su un'idea di luminismo – la luce dell'intimità domestica con la luce che irradia dal ricordo felice di un momento dell'infanzia («contente, maman a beaucoup ri [...]. Elle a joué avec nous tout l'après-midi. Ce n'était pas habituel. C'est pour cela, peut-être, que nous n'avons pas oublié cette journée»). Alla luce d'ambiente corrisponde dunque la luce di quel *bonheur* che

¹⁴ Per gli influssi di Freud sulla poetica di Bauchau, rimandiamo a H. BAUCHAU, *La Sourde Oreille etc.*, cit. e a M. MASTROIANNI, *Henry Bauchau teorico ecc.*, cit.

sembra poi aprire il bambino/narratore alla realtà inedita del sorriso¹⁵ («un bonheur, presque [...] un sourire [*scil.* della madre] que nous n'avions jamais vus»). Questi stessi personaggi, affini e diversi, dalla gioia pacata lentamente convergono in una contestualizzazione diegetica fatta di ombra e tensione («un brusque regard [...] [grand-père] l'a retenue d'un geste [...] elle a eu l'air effrayée: "C'est trop difficile". Et lui: "Mais non, mais non" [...] et maman devait se tromper souvent, car il n'avait plus son air de joie et lui jetait des regards courroucés. [...] de terreur elle s'est arrêtée»). La tensione, in un crescendo di accentuazioni negative, muta in collera (del padre) e genera terrore (della figlia). Per il tramite di una serrata 'sticomitia' discorsiva, si è immessi nel paradigma della scena finale: allo sbaglio della figlia segue, pragmaticamente, l'azione di forza del padre:

Soudain, elle a plaqué un accord magistralement chaotique et de terreur elle s'est arrêtée, les mains figées au dessus du clavier. Lui, en colère, a crié: "Faux!" Et lui a donné sur la main un coup très sec.¹⁶

Peraltro, all'osservazione analitica esterna (quella del lettore), ribaltata di prospettiva (inizialmente positiva, poi negativa, poi ancora positiva), segue un ulteriore contro-movimento di osservazione. Questo contro-movimento prospettico passa attraverso lo sguardo dei bambini spaventati («épouvantés, Olivier et moi...»). Lo sguardo diventa canale di osservazione e punto focale di quella *visio* infradiegetica, attraverso cui è espletato un mutamento di statuto poetico del personaggio della madre. Essa, da donna madre dei suoi figli passa, simbolicamente, a bambina, cioè a figlia di suo padre («Il l'a retenue d'un geste en prenant une partition. Elle a eu l'air effrayée: "C'est trop difficile". Et lui: "Mais non, mais non!"»). E poi ancora, da figlia di suo padre a figlia dei suoi figli, prima ancora di essere madre («nous venions de découvrir en maman une autre personne, une petite fille, d'avant nous»).

Dal movimento prospettico rotatorio, in oscillazione da un polo di osservazione in chiave positiva a uno in chiave negativa, si genera il cambio di focalizzazione narrativo, seguito da un contro-movimento diegetico. Quest'ultimo stabilisce una variazione in seno al personaggio materno e alla sua natura poetica. Variazione determinata in prima istanza da quel senso di timore profondo della madre, che si accentua di fronte all'umiliazione impartitale al cospetto dei figli:

Lui, en colère, a crié: "Faux!" et lui a donné sur la main un coup très sec. Au bord des larmes, elle s'est tournée vers nous, l'air de dire: voyez, je joue pour lui, et il me tape devant vous. Il tape votre maman. [...] nous venions de découvrir [...] une

¹⁵ Bauchau parla della sua infanzia come luogo del sorriso negato. Su questo aspetto, cfr. H. BAUCHAU, *L'Enfant rieur etc.*, cit.

¹⁶ Cfr. *supra*, citazione e nota 12, p. 122.

petite fille [...], à qui on avait appris la musique avec amour, sans doute, mais tant d'exigence et de sévérité qu'elle ne l'aimait plus¹⁷.

Tali *exigence* e *sévérité* inducono al rifiuto («elle détestait même jouer avec lui») e al disinnamoramento («elle n'aimait plus») della musica. Da forma di piacere, la musica muta in fonte di disprezzo («elle détestait»). Parallelamente, il disprezzo dell'allora figlia per il padre passa a disprezzo del figlio (il narratore) per il nonno. Per un effetto di consecutività narrativa, il disprezzo passa a senso di repellenza, costruito su di una microstruttura retorica da cui si evidenzia il parallelismo paritetico-assimilativo, la cui impalcatura ruota intorno alla figura del nonno: *grand-père/vieux rhinocéros*. Si accentuano, così, le connotazioni di quello che potremmo definire immobilismo dei personaggi («nous restions là pétrifiés»), giocato sulla forza di una pluralità di immagini che rimandano all'idea di staticità. Meglio, di un'incapacità d'azione che diventa simbolo di un'impossibilità esistenziale: quella di procedere al di là del limite imposto, fisico e psichico («nous restions là, pétrifiés, ne sachant plus que faire»). Limiti e imposizioni si richiamano nello spazio dell'interiorità dei sentimenti familiari, quegli stessi che finiscono per trasformarsi in sentimenti d'incomunicabilità. E quello spazio familiare è il luogo in cui coincidono sentimenti opposti, come amore e senso di oppressione («ce gouffre d'amour familial et d'oppression»). Pertanto, se la negazione della libertà emergere come tratto caratterizzante i legami familiari rivissuti sul filo della rievocazione e della finzione letteraria, la comunicazione come espressione libera del pensiero è evocata per insistere sul suo contrario. In questa ricostruzione di eventi, cioè, la comunicazione è svuotata della sua stessa essenza ed è riscritta come il luogo della negazione della libera parola («ne sachant plus que faire devant ce gouffre d'amour familial et d'oppression»). Solo il personaggio Poupée pare vivere di autonomia liberante. Questa sua libertà trasforma l'amovibilità generale in atto catartico collettivo di azione irrazionale, di cui però – stando alla narrazione – solo quella bambina poteva farsi 'legittima' espressione:

La petite sœur, d'abord terrifiée comme nous, a soudain compris à sa manière, ce qui venait de se passer. Elle s'est mise à pleurer, à crier de toutes ses forces, puis, de son pas encore vacillant, elle s'est avancée vers le grand-père avec l'intention manifeste de le frapper et de lui donner des coups de pied¹⁸.

Dall'irrazionalità del gesto di Poupée si produce un effetto ludico inatteso che ricupera, attraverso il tema della danza, ma soprattutto per il tramite dell'evocazione iniziale della musica, l'*ouverture* narrativa del passo su cui ci siamo a lungo soffermati. Un'*ouverture* che introduce all'empatia emozionale fra una figlia e

¹⁷ Cfr. *Ibid.*

¹⁸ Cfr. *Ibid.*

un padre, legati dall'amore per il pianoforte e per ciò che esso oggettivamente designa nella sua realtà di segno, significante quella dimensione artistica con cui Bauchau sublima la realtà in rappresentazione poetica. E l'importanza dell'arte in quanto tale è qui espressa attraverso il potere evocativo della danza:

En voyant rire maman, en l'écoutant jouer, Poupée a cessé de pleurer et s'est mise à sauter et à danser très gaiement. Nous étions si soulagés de cette issue heureuse que nous avons, nous aussi, dansé, à notre façon pataude de petits garçons. Entraîné par maman, le grand-père s'est mis à jouer avec elle cet air qui faisait circuler plus vite le sang et le soleil dans nos veines. Le morceau finit, il a dit: "Elle n'a peur de rien, cette petite... elle sait ce qu'elle veut!"¹⁹.

Gioco e irrazionalità, gioco e danza, arte e felicità. Sono queste le forme comunicative e i toni sentimentali con cui si chiude il racconto della giornata. Si tratta, probabilmente, di un momento indelebile, calcificato nella memoria del bambino/narratore che, attraverso lo scritto della pagina attualizzante, ancora guarda a quell'episodio con serenità. Quella stessa che irradiando dal sorriso della madre («contente, maman a beaucoup ri, elle devait être fière de Poupée, sans doute. Elle a joué avec nous tout l'après-midi»), contamina il figlio di allora e pervade lo scrittore di oggi. Il comunicare poi la gioia dello stare insieme e l'amore, attraverso il gioco, diventa momento che s'impone nella storia personale come evento irripetibile, certo, lontano nel tempo, ma vicino poiché presente nelle stanze della memoria («nous n'avons pas oublié cette journée»).

3. Nel lasso di tempo che va dal 2005 al 2010 – dalla novella *Poupée*, al romanzo *Déluge* – si può individuare un nesso esegetico intorno al grande tema dei legami familiari. *Déluge* si apre con un preciso riferimento al senso di oppressione vissuto da Florence che, in fuga da una vita scomoda, si ritrova in un porto del Sud della Francia a rievocare il passato e il rapporto con la madre. Questo legame, carico di valenze simboliche e significati autobiografici, è rapidamente configurato come rapporto privo di libertà. Florence ricorda la madre morta, costruendo intorno al rapido ricupero memorialistico l'idea di subordinazione della sua vita a quella che la madre avrebbe desiderato per se stessa. A tale idea rimanda l'esplicita osservazione rispetto a un volere imposto. Attraverso questo riferimento si stabilisce una corrispondenza, ma anche una continuità di riflessioni che consentono di prolungare le osservazioni argomentate a proposito di *Poupée*, relativamente all'apertura di *Déluge*:

¹⁹ Cfr. *Ibid.*

Pendant ma promenade ce matin j'ai pensé de nouveau que, jusqu'à la mort de ma mère, je n'ai pas vécu ma vie mais celle qu'elle aurait voulu avoir. Sous sa pression cachée je suis devenue une élève brillante, puis une étudiante qui a accumulé les diplômes et finalement je me suis retrouvée la plus jeune agrégée de France. J'ai appris, beaucoup appris comme elle aurait voulu le faire, j'ai eu l'air de penser. C'est après sa mort – un cancer foudroyant – que peu à peu j'ai commencé à comprendre que je ne vivais pas ma propre vie. Je l'ai vu vraiment, je l'ai ressenti dans tout mon être quand j'ai aussi été atteinte par la maladie²⁰ que je croyais à tort inguérissable [...]»²¹.

Senza voler piegare il passaggio citato a una lettura forzata che tenti di mostrare quanto in esso si rifletta l'esperienza dell'autore – si riflette certamente nell'evo- cazione di un'esistenza non vissuta come propria (quella che nega la scrittura) e di una malattia creduta inguaribile (il malessere profondo che porta Bauchau alla psicanalisi) – ci limitiamo ad osservare che l'*oppression* di cui si parla in *Poupée* passa a *pression* nel passo citato da *Déluge*. La sinonimica lessicale qui indivi- duata, pur richiamando lo stesso campo semantico, rafforza le tonalità semiche intorno all'idea di soggiogazione. Ciò avviene attraverso una precisa scelta lessi- cale, correlata da un'aggettivazione che insiste sull'efficacia del condizionamento («sous sa pression cachée»). L'uso di questi lessemi conferisce rilievo particolare alla riflessione che, in filigrana, soggiace al discorso. La *pression cachée*, da un lato evoca l'idea di libertà repressa, dall'altro di un esercizio psicologico sottile, configurato come condizionamento invasivo. Anche in riferimento a questo gioco di richiami di immagini e di condivisione di un immaginario fra scritti diversi ci sembra che l'oggetto di discussione non debba essere rilevato intorno al legame d'amore indubbio fra il narratore e la madre, ma piuttosto intorno al condiziona- mento esercitato dalla figura materna sul figlio.

Se in quest'ultimo caso (ci riferiamo al passo citato da *Déluge*) rischiamo di forzare l'interpretazione del testo e la riflessione sul rimando simbolico-parenta- le – ma solo se lo si piega a tutti i costi a luogo elaborativo di puro interesse auto- biografico e a passo testuale da intendersi come puro esercizio di scrittura che ten- de esclusivamente alla rappresentazione di una verità autoreferenziale – nel caso invece del rapporto fra narratore e madre non sarebbe improprio sottolineare una sovrapposizione di caratterizzazioni che determina una coincidenza configurati- va dei personaggi (madre e figlio). Coincidendo per caratterizzazione condivisa

²⁰ Il tema della malattia e della malattia immaginaria è presente in Bauchau. Anche in questo caso, i riferimenti alla sua esperienza esistenziale sono evidenti. Della malattia Bauchau parla so- prattutto negli scritti autobiografici e teorici. Riferimenti che sempre si costruiscono intorno alla ri- evocazione e alle analisi interpretative che egli sviluppa rispetto all'infanzia. Un esempio evidente è offerto in H. BAUCHAU, *La Sourde Oreille etc.*, cit.

²¹ Cfr. Id., *Déluge*, cit., p. 13.

(l'insicurezza), essi diventano l'una immagine speculare dell'altro, all'interno di una costruzione narrativa idealmente circolare (quella della *Déchirure*). Infatti, *La Déchirure* riprende e integra un'immagine iniziale, a cui si lega un preciso semantismo (fragilità) che connota il personaggio materno. Tale semantismo è poi applicato al presonaggio figlio.

Questo processo di coincidenze 'identitarie' passa attraverso momenti narrativi costruiti su simmetrie sintagmatiche e strutturali. Più precisamente si tratta di assi diegetici su cui s'innestano 'principi' d'intertestualità, principi ai quali fa anche capo *La Déchirure*. In particolare, nel primo passo qui di seguito citato si stabilisce – come abbiamo sottolineato – per sovrapposizione paritetica («comme moi»), un parallelismo d'identità e di corrispondenze (madre/figlio), attraverso un accostamento stilistico-narrativo che fa della contiguità sintagmatica (*comme... comme*) un vettore strutturale del discorso che insisiste sulla similarità dei due personaggi evocati («elle n'était pas très sûre. Comme moi/elle n'est pas très sûre. Comme toujours»). La natura caratteriale intrinseca della madre, riflessa nel figlio, assurge a segno di comunione fra essi. La comunione è corrispondeza del profondo:

LE PREMIER JOUR (cap. iniziale)	LE CHEMIN DU SOLEIL (cap. finale)
Depuis sa maladie je pense à maman comme à un enfant, un enfant de plus dont je suis responsable. Non sans irritation pour les problèmes que cela me pose. Non sans douceur à cause de sa faiblesse, des larmes qui s'emparent d'elle et bouleversent son pauvre visage en partie paralysé. La mort n'y a rien changé. Le silence ne s'est pas rétabli entre nous, ni l'absence ni le froid qui nous ont séparés pendant tant d'années. Elle demeure en moi sans ses méfiances passées, avec le rire charmant qui parfois jaillissait d'elle et ce geste un peu vague de sa main encore vivante. Un geste humble, un peu ironique et qui semblait dire qu'elle ne savait pas très bien, <i>qu'elle n'était pas très sûre</i> . Comme moi [...] ²² .	Olivier et moi, dans le pré aux moutons, nous sommes en train de nous amuser quand nous voyons M. le Juge sortir avec maman par la porte de la cuisine. Ils vont sans doute à la grand-messe à l'église de Blémont-le-Haut [...] Accroupi dans l'herbe, Olivier creuse un trou et je range soigneusement les mottes sur le bord [...]. Maman parvient à notre hauteur. Elle ne nous demande pas si nous avons les pieds mouillés. Elle ne nous dit pas qu'il est interdit de creuser des trous dans les prairies. Elle se contente de passer en nous regardant d'une façon touchante [...]. Quand je relève les yeux du trou, où Olivier s'active, M. le Juge a disparu. C'est la Sibylle qui remonte le chemin avec maman. Elles vont lentement et s'arrêtent parfois, comme des personnes qui sont heureuses d'être ensemble et qui ont beaucoup de choses à se dire. Elles se retournent fréquemment pour nous sourire, et plus elles s'éloignent sur ce chemin en pente, plus elles sont proches de nous. Je remarque que maman est très belle. Je n'ai plus aucun doute à ce sujet, Olivier non plus, et nous sommes d'elle tous les deux. Quand elle ouvre la grille du jardin, je me rappelle le nom que le sourire de M. le Juge m'empêchait de retrouver. C'est le chemin du soleil. Maman est au bout de ce chemin. Elle renferme la grille et voit que nous devenons très inquiets parce qu'elle va disparaître. Elle nous fait alors de la main un petit signe d'une ironie tendre et charmante. Un signe qui veut dire <i>qu'elle n'est pas très sûre</i> . Comme toujours. Et que cela n'a aucune importance puisqu'elle nous aime tellement [...] ²³ .

²² Cfr. *D*, p. 15.

²³ Cfr. *D*, pp. 279-280 (il corsivo e le sottolineature sono nostri).

La simmetria sintagmatica individuata è asse strutturale su cui passa, per effetto di condensazione semantica, la caratterizzazione del personaggio madre. Essa è sintetizzata in una qualificazione («elle n'était pas très sûre/elle n'est par très sûre») che designa uno stato di incertezza condivisa (madre=figlio). È questa *la* caratterizzazione che inquadra una precisa tipologia familiare.

Ora, se è vero che in questo caso (nella *Déchirure*) la simmetria strutturale è costruita solo su un sintagma – esso crea, idealmente, un effetto rotatorio nella diegesi, generato da immagini capaci di garantire unità al discorso diversamente stratificato – è anche vero che è possibile rilevare un'iterazione di altri lessemi o costruzioni sintattiche più complesse. Queste ultime, nel loro richiamarsi dalla prima unità temporale a quella finale, si correlano di variazioni che, ancora una volta, interessano una lessicologia sinonimica la quale muta, seppur lievemente, il semantismo iniziale (dalla I^a unità temporale: I^a sezione, *Le premier jour* alla VI^a finale: sezione unica, *Sixième jour*) intorno alla figura materna:

prima sezione	sesta unità
1) Elle [maman] demeure en moi [...] avec le rire charmant	1) Elles [la Sibylle et maman] se retournent fréquemment pour nous sourire
2) Elle [maman] demeure en moi [...] ce geste un peu vague de sa main encore vivante	2) Elle nous fait alors de la main un petit signe d'une ironie tendre et charmante

Dalle simmetrie costruite sull'asse della retorica discorsiva e dell'iterazione ideologica si oscilla verso una nuova *coincidentia*. In questo caso, però, la sovrapposizione/coincidenza dei personaggi (madre/sibylle) non è tanto ottenuta attraverso il riferimento a una realtà simbolica evocata dall'uso di immagini letterarie, quanto dal convergere dei due personaggi in una comune verità fenomenica. Si tratta di un collimare fra parti (personaggi) nella fenomenologia dell'interiorità. Di quello spazio interiore che assurge a simbolo di comunanza di due figure, rappresentative da un lato dell'attaccamento del narratore al mondo femminile, dall'altro della liberazione insita nella scrittura, dall'altro ancora del femminile come allegoria di creatività. Così, se il silenzio della Sibylle è silenzio teso all'ascolto, quello della madre è tensione verso la parola del *grand-père* e del padre del narratore. In senso lato, il silenzio femminile (del personaggio madre) assurge a silenzio volto all'ascolto della parola esclusiva, rappresentativa della sola alterità maschile, e a silenzio come espressione discreta della parola negata (quella ancora della madre all'interno del mondo parentale). Silenzio, ancora, come spazio di discrezionalità. Una discrezionalità che diventa tratto caratterizzante del personaggio Sibylle, ma soprattutto del personaggio madre. In questo senso, il silenzio diventa spazio di accoglienza che si esprime attraverso l'amore per l'altro, mentre le figure femminili del silenzio sono simbolo dello scorrimento della vita («elles vont lentement et s'arrêtent parfois»), recuperato in positivo

attraverso l'idea della compartecipazione finale («comme des personnes qui sont heureuses d'être ensemble»). E proprio l'intima comunione è stabilita sul filo della comunicazione vicendevole («comme des personnes qui sont heureuses d'être ensemble et qui ont beaucoup de chose à se dire»).

Così, se la comunicazione fra madre e Sibylle è espressione di un dialogo interiore, questo atto comunicativo è negazione della fenomenologia comunicativa tradizionale. Esso si espleta nel silenzio eloquente, stabilito fra le due figure femminili. In particolare, il silenzio della madre assurge qui a simbolo di amore per il figlio. Silenzio che nasce appunto dall'eloquenza di uno spazio interiore che non ha motivo di fare appello alle parole per esprimersi. Tale spazio dell'interiorità è segno di un legame profondo, teso alla comunicazione, la quale si fa segno di un cambiamento inatteso (ci riferiamo alla nuova rappresentazione della madre). Tale rappresentazione fissa una configurazione inedita del personaggio della madre, delineata nell'ambito della tenerezza. Liberata dalla necessità della parola, la madre tace per non chiedere. Essa non parla per non proibire, non proibisce per ri-vivere di tenerezza.

Il cambiamento prospettico che regola le architetture rappresentative del nuovo immaginario attraverso cui si ri-disegna la figura materna in Bauchau, determina il processo rigenerativo di quella che – con Myriam Watthee-Delmotte – possiamo definire rappresentazione della madre a partire da un *mythe personnel* in cambiamento. In questo senso, la parola taciuta non solo assume in sé valore autentico di comunicazione, ma assurge, simbolicamente, a espressione di nuovo amore e a spazio interiore di riconciliazione. La nuova e tacita immagine della madre – trasformata dalla morte nella nuova vita – fa la sua apparizione al culmine del «sentiero del sole» («maman est au bout de ce chemin»). Gli sguardi testimoniano di un intimo legame («elle se contente de passer en nous regardant d'une façon touchante»), mentre la presenza infradiegetica del narratore diventa testimonianza di bellezza radiosa («je remarque que maman est très belle»). L'intensità di questa bellezza, non solo si fa segno di perfezione, ma esprime una nuova simmetria fra le parti in gioco. Essere e appartenere alla madre diventa appartenenza alla madre da parte di entrambi i figli («nous sommes d'elle tous les deux»). Liberato il campo dal dubbio, rispetto all'esclusività del legame fra madre e primogenito («je n'ai plus aucun doute à ce sujet»), si fa avanti un sentimento di certezza che regola quello di intima compartecipazione fra il narratore e la figura materna. È inoltre significativo, in chiusura di romanzo, il gioco di parallelismi costruito intorno alla madre e alla Sibylle. Forme di vita del silenzio e figure femminili della discrezione, esse rinviano a una complessa simbologia poetica. Se non rievochiamo nuovamente – lo abbiamo ampiamente fatto – tutte le accezioni allegoriche e simboliche che costellano il personaggio della madre, ricordiamo invece che la Sibylle è, nella *Déchirure* e non solo in essa, allegoria della psicanalisi. E la psicanalisi – ci sembra ormai chiaro – è per Bauchau mezzo indiscutibile di recupero dell'esistenziale, rivissuto, ma soprattutto interpretato e accolto grazie alle sedute

psicanalitiche e alla nuova forma significativa della realtà, assunta in Bauchau alla luce dell'inconscio.

Così, se la Sibylle è simbolo della psicanalisi, la madre è simbolo di una vita recuperata, riletta e rivissuta per mezzo della psicanalisi. E ancora. Se la psicanalisi libera la scrittura, questa diventa luogo ideale di una rappresentazione fenomenologico-personale: quella di una figura materna e di un rapporto parentale che diventano presenza immanente di un laboratorio poetico.

Infine, dallo sguardo rivolto al passato si ritorna al presente. Il narratore, nella contingenza («aujourd'hui»), cerca la madre con lo sguardo del cuore. La nuova immanenza della madre nel narratore è assimilata all'idea di uno spazio indeterminato, evocato attraverso l'immagine del mare, simbolo di mistero e d'irrazionalità (inconscio):

Aujourd'hui c'est la mer qui me fait penser à elle et qui me presse d'aller à sa recherche. [...] C'est ce qui évoque le mystère de sa vie et de sa mort en moi [...] ²⁴.

Se il mare è simbolo di mistero, il mistero è evocativo della vita della madre. Ma l'immagine del mare, in Bauchau, è anche evocativa della fenomenologia dell'inconscio, quella stessa da cui parte il lungo percorso elaborativo della *Déchirure*. Un percorso che, pur nascendo dalla psicanalisi, non può essere consegnato solo all'interpretazione psicanalitica, né solo alle letture di impostazione freudiana ²⁵. Ci sembra, infatti, che una lettura secondo questa diversa prospettiva possa essere fatta a partire da due dense pagine del diario *Les années difficiles. Journal (1972-1983)*, datate al 31 luglio 1980:

Réponse au questionnaire d'un étudiant:

Question 1.

La Déchirure est un roman, il part, mais en les élargissant, d'expériences vécues. La psychanalyse, mais une psychanalyse remontant déjà à plus de dix ans, figurait parmi ces expériences. Appliquer à ce texte une grille psychanalytique serait faire une psychanalyse appliquée, genre douteux. Dans le rapport analytique, analyste et patient vont vers le nouveau, le caché, ce qu'on ne peut prévoir ni expliquer complètement. C'est dans ce sens que mon livre est marqué par l'expérience psy-

²⁴ Cfr. D, p. 15. Per un'interpretazione dell'immaginario del mare, cfr. M. WATTHEE-DELMOTTE, *La mer, une avancée progressive dans l'imaginaire*, in Id., *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 26-35.

²⁵ Una lettura in chiave edipica può invece essere operata su di un testo molto interessante di Bauchau, in cui l'interpretazione freudiana del complesso di Edipo potrebbe essere applicata e funzionare come strumento d'interpretazione semantico-testuale. Si tratta de *La Reine en amont*, scritto pubblicato in H. BAUCHAU, *Théâtre complet*, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2011, pp. 6-59, in cui è sviluppato il tema dell'innamoramento e della passione incestuosa di Edipo per Giocasta, passione e amore che paiono ricambiati.

chanalytique. Comme j'ai tenté de le montrer dans un petit texte que j'ai vous ai envoyé: *Jean Amrouche ou la Déchirure*, je n'avais pas vu en le commençant le point central du livre. Je n'ai pas écrit un roman poétique, j'ai écrit un roman narratif, mais je suis poète. Je m'exprime comme je suis et non suivant une conception théorique de la narration ou du roman [...]²⁶.

Se è impossibile governare l'inconscio e le dinamiche sottostanti l'inconscio, così come è impossibile piegare la psicanalisi a strumento di sola interpretazione testuale (della *Déchirure*), allo stesso modo – per slittamenti di piani assiologici e associazioni d'idee – si potrebbe dire che è impossibile chiudere il nostro percorso, introduttivo alla *Déchirure*, con argomentazioni definitive. Lasciamo, quindi, alle parole di Jacques Derrida, il compito di aprire a nuove riflessioni su questo romanzo, originale e complesso:

Fresnes, le 24 juillet 1966

Cher Monsieur,

Pardonnez-moi de vous remercier si tard. Mille obligations et travaux de fin d'année m'ont fait différer la lecture de *La Déchirure*. Ce que j'en avais lu très vite, en recevant votre livre, m'avait incité à attendre un moment de plus grande disponibilité et de plus grand recueillement de l'attention. Je viens de le retrouver. C'est un texte admirable, permettez-moi de vous le dire simplement, sans effusion ni convention: admirable de profondeur et de clarté, de force et de discrétion. C'est, à ma connaissance, la première œuvre littéraire dans laquelle, avec autant de maîtrise, la ressource psychanalytique et l'acte poétique se mêlent, s'entrelacent et même se confondent aussi authentiquement et originairement. Sans que les deux références ne l'empêchent l'une l'autre. La manière si originale dont votre discours – tout vrai – circule entre les différentes couches de l'expérience (consciente, inconsciente) et entre leurs tissus symboliques propres, son saut dans une même trame – qui n'est simplement ni celle de la «vie», ni celle du récit – l'histoire de «l'analyse» et l'histoire «sauvage», cette manière me paraît exemplaire. Outre la beauté poétique et la réussite, elle est exemplaire pour une littérature qui doit vraiment traverser «analyse» et faire plus que lui emprunter des fétiches.

J'ai maintenant grande envie de lire *Géologie* et *L'Escalier bleu* que je ne connais pas mais dont j'ai bien le sentiment – à divers signes – qu'ils font un même livre avec *La Déchirure*.

En espérant avoir la joie de vous rencontrer de nouveau et en vous remerciant encore d'avoir écrit et de m'avoir donné ce beau livre, je vous prie de croire, cher Monsieur, à ma très vive sympathie,

J. Derrida

²⁶ Cfr. ed. cit., pp. 366-367.

CONCLUSIONI

Fra le ricerche possibili sulla *Déchirure*, quella intorno alla figura della madre, all'infanzia, ai rapporti familiari e al ruolo della psicanalisi è parsa offrire una pista investigativa privilegiata, non solo percorribile, ma utile per ricostruire, seppur in parte, la rete di simbologie e di itinerari elaborativi che sottostanno al romanzo.

Questo studio parte da un tentativo di approfondimento della poetica di Bauchau e si inserisce all'interno di indagini che abbiamo condotto sul tema della madre nel Novecento francese¹. Da tali indagini muove il presente lavoro, teso a individuare un percorso elaborativo in trasformazione. Di percorso infatti si tratta, poiché lungo quest'ultimo è stato possibile rilevare un'evoluzione del 'soggetto madre', relativamente al trattamento di questo nodo concettuale, costitutivo della *Déchirure*. Se da un lato esso è luogo di autorappresentazione, dall'altro assume le caratteristiche di uno spazio ideale di elaborazione poetica in cui si costruisce un importante tassello germinale della teoresi letteraria, filosofica o più genericamente ideologica di Bauchau. Questo importante soggetto argomentativo trova una precisa contestualizzazione autobiografica, all'interno di un fenomenico che Bauchau intende rielaborare, facendo uso di un fecondo immaginario capace di mettere in atto un significativo processo di *mimesis* letteraria. Tale fenomenico, condotto ai meccanismi mimetici autorappresentativi e piegato alle dinamiche di rappresentazione del reale, per il tramite del discorso poetico, è ritratteggiato in realtà verosimile o funzionale alla finzione poetica (metaletteraria).

La contestualizzazione della *Déchirure* è innervata in una contingenza empirica del passato e dell'immediato, vissuta in prima persona, poi in un territorio intellettualistico (e di immaginario) che trasforma il soggetto madre in rappresentazione della madre, quindi in figura materna (allegoria di una condizione umana e di una fenomenologia poetica). Cioè in momento esegetico intriso di autoreferenzialità, polarizzata nella scrittura. Questo processo di elaborazione diventa rappresentati-

¹ Cfr. *La rappresentazione della madre ecc.*, cit.

vo del consolidamento di una letteratura e di un genere fortemente sperimentato nella Francia del Novecento². Nel caso specifico della *Déchirure* le trasformazioni più evidenti si esplicano nel passaggio della madre/persona reale, ma sradicata dalla sua realtà fenomenologica, alla madre/personaggio, rivisto alla luce di quella fenomenologia. In questo senso, si assiste a un lento scivolare della realtà/verità (della madre) lungo un asse esegetico e assiologico retto su un processo di sublimazione intellettualistica che – attraverso la rimemorazione – restituisce la madre reale in una forma altra: quella allegorica, derivante da un atto di rappresentazione poetica compiuta, che filtra il reale per accoglierlo diversamente.

Il processo di rappresentazione della madre, nella *Déchirure*, intesse intorno al personaggio stesso una fitta rete simbolica che va ricostruita semanticamente. Attraverso il suo romanzo, Bauchau rilegge e reinterpreta, alla luce della scrittura, il primo tassello (madre/persona) di questo itinerario creativo. Tassello che è, anzitutto, spazio di ricerca personale e luogo di indagine autoreferenziale. Bauchau cerca risposte precise ai suoi interrogativi, attraverso il costituirsi della *Déchirure*. Come abbiamo abbondantemente sottolineato, la difficoltà di accedere al senso ultimo del romanzo è anche dovuta al mescolarsi, nella scrittura, di elementi autobiografici con virtuosismi poetici. Al mescolarsi cioè di realtà, verità e verosimile con finzione e autofinzione, il cui compenetrarsi concorre, già dalla *Déchirure*, alla costruzione di un fitto immaginario e di impalcature poetiche che animano tutte le rappresentazioni bauchaliane. In questo caso, della madre, della vita, dell'infanzia, della famiglia, della psicanalisi, dell'erotismo, del sesso, dell'amore ecc. È chiaro però che il tema/presenza della madre nelle strutture di questo romanzo deve essere considerato come *uno* degli anelli di saldatura contenutistica. Un *récit* fra narrazioni intrecciate e un punto di contatto e convergenza fra esse. La *Déchirure* poggia su stratificazioni narrative molteplici che agiscono da forza trainante. Il romanzo si erge da dinamismi diegetici che accompagnano più piani discorsivi, costruiti su livelli temporali alternati (presente, futuro e passato). Si crea, pertanto, un gioco di sospensioni diegetiche e fratture narrative che volutamente – cioè secondo un procedimento disordinatamente coerente – fanno oscillare il lettore sul filo di una temporalità ora retrospettiva, ora attualizzante, ora futura, che genera uno stato di vertigine infradiegetica. I salti temporali sono inframmezzati all'interno di un procedere narrativo, tale per cui sincronismi e diacronismi diegetici continui conferiscono particolare effetto dinamico alla scrittura. La narrazione, nel suo complesso, risulta destabilizzante, pur essendo cifra indubbia di un'originalità poetica che va ripercorsa e, soprattutto, ricomposta.

² Tipico caso di un riemergere di *patterns* letterari nella tradizione dei *livres des mères*, è lo strutturarsi del rapporto parentale figlio/madre sul modello delle *Confessiones* di Agostino: cfr. D. CECCHETTI, *op. cit.*

Alle fratture narrative interne al romanzo – che non ne pregiudicano però l'unitarietà – si contrappone la linearità temporale (1960-2000³) seguita da Bauchau per giungere alla redazione e alla riflessione intorno alla *Déchirure*. Del resto, proprio questo asse temporale compatto ci ha permesso di seguire un itinerario investigativo coerente. Da *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure* (1965) a *La Déchirure* (1966), fino a *Jean Amrouche ou la Déchirure* (2000)⁴ si è infatti delineata una complessa rete strutturale, testuale e metatestuale che ha consentito di rilevare una vera e propria 'sintassi narratologica', permeata di ermeneutica autoreferenziale, autobiografismo e simbologia che, costantemente, riportano all'evenemenziale.

I tre assi portanti della nostra indagine si sono consolidati, in relazione alla *Déchirure*, a partire da tre diversi livelli assiologico-strutturali:

- 1° livello: di elaborazione;
- 2° livello: di ermeneutica (all'interno del romanzo);
- 3° livello: di consolidamento strutturale della *Déchirure* (con particolare attenzione all'analisi del ruolo esercitato da Jean Amrouche).

I livelli esegetici, su cui abbiamo costruito le indagini, trovano un punto di convergenza nell'uso di una temporalità diegetica che oscilla costantemente fra passato e presente. Ma il presente narrativo è proiettato, da un lato verso un futuro imminente, dall'altro verso un futuro che è già stato vissuto, se si considera l'attualità discorsiva attraverso cui il narratore ripercorre gli eventi. Ciò si verifica a partire dalle prime pagine del romanzo, con l'annuncio della morte della madre. Tale annuncio o rivelazione contenutistica funziona da motore della storia, non da momento di una dinamica narrativa che svela a priori l'oggetto della *fabula*⁵, peraltro composito. Così, in parte sul filo della rimemorazione, in parte della riflessione contingente, si riedifica un percorso esistenziale che, dall'infanzia al periodo della psicanalisi, dalla psicanalisi alla centralità della figura materna e alla sua morte, riscrive una istoricità personale, in cui il presente della scrittura funziona da mediatore temporale e da fattore di riconciliazione. Riconciliazione fra il passato e il presente, resa possibile dalla presenza del narratore che intesse le fila della verità e della finzione, fondendole nei racconti del romanzo. Sono proprio queste le principali ragioni che fanno della *Déchirure* luogo di costruzione letteraria e ideologica, la quale assume in sé anche i tratti

³ Prendiamo come asse cronologico di riferimento quello che va dal 1960 al 2000, poiché ancora nel 2000, nella IIIª edizione dell'articolo *Jean Amrouche ou la Déchirure*, sono presenti alcuni rimaneggiamenti, relativi alle questioni sulla *Déchirure*, sull'elaborazione di questo romanzo e sulla madre dell'autore. Per questo discorso cfr. *supra*, l'introduzione.

⁴ Cfr. *supra*, l'introduzione.

⁵ Cfr. *Ibid.*

dell'autoesegesi. Di un discorso poetico al tempo stesso *fictionnel*, metatestuale e teorico. Di fatto, la teoresi si salda al discorso letterario, in un intreccio diegetico che costruisce la fitta complessità delle strutture del romanzo. Ci sembra questa la ragione per la quale *La Déchirure* è al contempo racconto, riflessione, teoria e giustificazione interpretativa, in prospettiva autoriale, della narrazione. Questa fusione di elementi dà rilievo a una scrittura che, nella sua originalità, diventa laboratorio poetico da indagare. Il tessuto narrativo della *Déchirure* è costruito sull'insieme di queste tecniche tipologiche, ed è anche il luogo di costruzioni lessicali di ascendenza teologica – probabilmente dovute alla formazione e alla militanza cattolica di Bauchau⁶ – che si legano a un discorso letterario, la cui elaborazione si presta a interessanti studi di variazioni su tema e di varianti. Tali varianti testimoniano di una tecnica di scrittura e di un laboratorio poetico complesso, filologicamente rilevante. È questo il caso – come abbiamo visto – della rimodulazione di un'annotazione del 1961, contenuta e pubblicata per la prima volta in *La Grande Muraille*, riedita, nel 1973 e ripubblicata con varianti nel 1988 e nel 2000. Per non dire poi delle versioni manoscritte che, nel caso della *Déchirure*, offrono materiale interessantissimo – su cui speriamo in futuro di poter lavorare – sul piano della collazione testuale e della ricostruzione elaborativa del romanzo.

Partendo da questo complesso contesto diegetico e teorico, le ricerche si sono concentrate sulla rievocazione/rappresentazione dell'infanzia. I parallelismi imprescindibili rispetto alla figura materna hanno poi messo in luce una realtà/verità allegorica, permeata di simbologie. Tale realtà ha permesso di evidenziare un'importante connessione con la fenomenologia psicanalitica, identificata nel personaggio Sibylle (Blanche Reverchon Jouve, psicanalista di Bauchau). In seguito è apparso con una certa chiarezza come, attraverso la psicanalisi, l'autore abbia riletto la sua vita, cercando un'interpretazione plausibile dei momenti capitali in essa riconosciuti. Non a caso, Jean Florence, a proposito della *Déchirure*, sottolinea quanto segue:

Livre de l'enfance donc, entre élucidation et nostalgie. Livre qui recompose les figures et les scènes d'une mythologie intime où ombres et lumières alternent: Olivier, le frère aîné, «ange à la crinière de lion qui ne veut pas qu'on le peigne»; l'escalier bleu, lieu focal de la psyché enfantine [...]; la maison froide où flotte, menaçant, le pouvoir accumulé de la tribu paternelle; la maison chaude, la maison

⁶ Rimandiamo all'importante saggio di quegli anni: H. BAUCHAU, *Pour une politique catholique etc.*, cit. Per informazioni esaustive sugli scritti dell'autore, che portano il segno di questo *engagement*, rimandiamo alla bibliografia in M. WATTHEE-DELMOTTE (dir.), *Bauchau avant Bauchau etc.*, cit., pp. 135-138, ma anche a quella contenuta in R. LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, cit., pp. 381-383. Per una precisa contestualizzazione di questa problematica, rimandiamo anche a M. WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau. Sous l'éclat etc.*, cit.

de maman, où les trois notes d'un robinet qui coule chantent la chanson protectrice du «chez-soi». Livre de plongées – parfois violemment visionnaires – au sein des sensations tellement caractéristiques d'un univers enfantin: la «chaleur violette» d'un toit d'ardoises ensoleillé sur lequel on pose longuement les mains, la jouissance préfiguratrice de celle del sesso ritualisée en «jeu originel» sur les matelas de crin, la contemplation fascinée et coupable d'un bélier triomphant...⁷.

Un libro che, in realtà, non è solo opera «qui recompose les figures et les scènes d'une mythologie intime», ma luogo di condensazione ideologica e simbolica. Si tratta di un testo che necessita di un intervento ricostruttivo o interpretativo del senso. In particolare del semantismo che sottosta a quelle figure e a quelle stesse scene capitali di cui parla Jean Florence. Proprio perché esse sono rappresentative di un'intima storicità che, in qualche modo, va compresa. Diversamente, non sarebbe possibile una ricognizione semantica, capace di individuare un percorso interpretativo della *Déchirure*. In questo senso, sarebbe anche difficile capire, fra le altre, la ragione per la quale Bauchau, rievocando il rapporto con la madre ne sottolinea il mutamento importante. Un cambiamento che va indagato – come abbiamo tentato di fare – e che mette immediatamente in causa l'evenemenziale passato con il contingente 'presente' («le silence ne s'est pas rétabli entre nous, ni l'absence ni le froid qui nous ont séparés pendant tant d'années»)⁸. Infatti, già dalle sue fasi iniziali, la configurazione di questo legame parentale oscilla fra connotazioni negative e caratterizzazioni in positivo in cui si innervano continui contrappunti narrativi e fratture temporali, dal passato al presente, dal presente al futuro. Da un lato si assiste a una rievocazione contrastante del legame madre/figlio, dall'altro a costruzioni narrative che si ergono su immagini antitetiche e, talvolta, su riflessioni opposte, probabilmente innervate nella narrazione per scelta dell'autore. Così, sempre partendo dalle prime pagine, si delinea una dinamica narrativa scandita su una serie di momenti diegetici, portati avanti lungo tutta la narrazione: 1) malattia; 2) morte; 3) vita; 4) assenza della madre nell'esistenza del figlio; 5) ricordo di un'assenza che diventa presenza immanente nella vita del narratore; 6) evocazione dell'infanzia: sofferenza e gioia; 7) recupero del passato attraverso il sogno; 8) costruzioni diegetiche nel presente, tese verso passato e futuro; 9) rievocazione della psicanalisi con Blanche Reverchon Jouve, ecc. Di certo – come abbiamo sottolineato – la rimemorazione sul filo delle sedute psicanalitiche è, in qualche modo, motore dell'elaborazione della *Déchirure* e canale di interpretazione della vita del narratore; la stessa in cui è centrale la figura della madre e il mondo che ruota intorno ad essa. Le parole di Bauchau, ancora una volta, richiamano la nostra attenzione su questo dato:

⁷ Cfr. J. FLORENCE, *Préface*, in *D*, p. 8.

⁸ Cfr. *D*, p. 15.

[...] si je n'ai pu entrer dans la vie de maman, l'acte d'amour est peut-être d'entrer dans sa mort. Encore faut-il le pouvoir, ce qui serait le second acte. Le premier commençait à l'écrasement près du tas des briques⁹ [...]. Le premier acte continuait donc – et il continue toujours – par l'entrée chez la Sibylle¹⁰.

Fra l'altro, l'oscillazione temporale della *Déchirure* è modulo stilistico, ma anche nucleo generativo di dinamiche discorsive che intrecciano le diverse narrazioni. Queste ultime sono sospese all'interno di una dimensione cronologica, in cui la frammentazione è l'effetto primo della 'dissezione' della diegesi del romanzo. La diegesi è, a sua volta, in bilico fra frazionamenti di spazio e di tempo, mentre il lettore è continuamente immerso in una temporalità al limite fra passato, presente e futuro. Ciò genera un effetto di destabilizzazione. Il senso di vertigine è, fra l'altro, accentuato dall'innestarsi, nella *fabula*, del ricordo della psicanalisi con Blanche. Non solo. Tale effetto discorsivo riproduce uno stato di semioscienza o *revêrie* che dà vita a un tipo di *récit* nel quale la rievocazione del ricordo, talvolta, si mescola con la riformulazione del discorso. Questo genera nel lettore un senso continuo di incertezza, che si somma a quello relativo alla presenza di elementi autobiografici. Infatti, proprio rispetto ad essi, spesso, ci si trova nell'impossibilità di stabilire se le tracce di ciò che dovrebbe essere elemento autobiografico sia da accogliere come tale o se invece vada inteso come il risultato di architetture poetiche immaginifiche. In questo senso, la logica della narrazione sembra determinata da principî diegetici dissocianti. Come se essa fosse frutto di una 'para-logica' discorsiva. In ogni caso – lo ribadiamo ancora –, la frammentazione dei *récits* non è il risultato di una mancata organizzazione strutturale finale, né tanto meno di un'incoesione letteraria. Abbiamo insistito sulla coerenza della narrazione della *Déchirure*. Ora, quella che potrebbe sembrare una logica strutturale incoerente, in realtà è dovuta al tentativo dell'autore di riprodurre le dinamiche sottostanti alle sedute di psicanalisi¹¹ e alla costruzione di una rete temporale infradiegetica, frutto di un atto esegetico preciso di Bauchau che imbastisce le strutture di un'ideologia sul tempo ben definita. Inoltre, il ricordo della psicanalisi, nella *Déchirure*, diventa a un tempo motore narrativo e oggetto di racconto.

La decostruzione della logica discorsiva codificata è profondamente legata alla forte valenza simbolica del testo. Dimensione simbolica che deriva non solo dalla rilettura rappresentativa di una fenomenologia di eventi, in cui è costantemente proiettata la presenza del narratore, ma anche dalle ricorrenti 'inflessioni' autoriali, di natura metaletteraria, che accentuano la portata simbolica del romanzo. Non va poi dimenticato che *La Déchirure* nasce dalla stratificazione composita di

⁹ Per informazioni sul valore simbolico dell'immagine/realtà qui evocata, rimandiamo al nostro riassunto (cfr. *supra*, cap. I).

¹⁰ Cfr. *D*, p. 31.

¹¹ Per questo argomento, rimandiamo a *ibid.*, pp. 35-59.

più narrazioni, ora dissociate ora ricomposte, che favoriscono questo processo di innervamento simbolico del romanzo. In effetti, molti degli oggetti, dei personaggi o delle immagini evocate (*pierres froides, briques rouges, la grande muraille, l'homme noir, Mérence, le jeu originel, le béliet, la chaleur violette, la maison froide, la maison chaude, l'escalier bleu, les portes froides, le chemin du soleil, la Sibylle* ecc.) si caricano di significati simbolici, la cui decodificazione passa esclusivamente attraverso le chiavi di lettura che solo l'autore può consegnare al lettore. Ora, se da un lato molte delle immagini del reale assurgono a immagini simboliche o a simbolo di una realtà esperita dal narratore, e se molte di queste rievocazioni, sovrapposte le une alle altre, favoriscono il processo di potenziamento della simbologia della *Déchirure*, dall'altro lato, la complessità ideologico-simbolica del romanzo è anche supportata dalla tecnica di fusione di registri narrativi diversi. Il racconto si mescola con la riflessione, la scrittura con il passo autobiografico o con l'annotazione diaristica, l'esplicitazione o l'esemplificazione con l'interpretazione, il racconto sul reale con l'emotività del narratore e gli spazi della sua interiorità. Ne consegue una fittissima rete di interrelazioni 'personali' e diegetiche che cristallizzano una vera e propria coesistenza di scritture diverse in una sincronia unitaria di generi letterari.

Lo stesso uso alternato della narrazione in prima e in terza persona – come l'utilizzo di quella che chiamiamo 'sticomitia'¹² nell'alternanza fra la parola della Sibylle e quella del paziente (narratore) – e poi ancora l'uso della costruzione impersonale, contribuiscono all'accentuazione del gioco diegetico, in oscillazione fra piani linguistici e architetture strutturali che accentuano l'effetto convulsivo delle dinamiche narrative. Il *mouvement d'écriture* è determinato, soprattutto, dai passaggi inattesi che si compiono lungo le sequenze discorsive. In particolare attraverso quelle frammentazioni dialogiche, tese fra ciò che fu, ciò che ancora deve essere e ciò che è già in atto (nel presente narrativo). Si stabilisce così una dinamica poetica da cui si crea un senso di vertigine, quello stesso sul quale Bauchau si sofferma in più occasioni, parlando della sua scrittura. In questa complessa mappatura, narrativa ed esistenziale, si inserisce la figura della madre (non a caso, come abbiamo visto, Bauchau sottolinea che tale saldatura con la narrazione generale si compie in un secondo momento). Una figura saldante e centrale, anche se successivamente l'autore insisterà nel sottolineare che l'idea elaborativa della *Déchirure* prende l'avvio da altre questioni¹³. La *Déchirure* è «naissance de la parole; déchirure de l'enfance» e, solo in seconda istanza, ritorno, attraverso la psicanalisi «sur le lieu du drame (della morte della madre e della rilettura del rapporto filiale)»:

¹² Cfr., per esempio, *D*, p. 102; pp. 124-132 ecc.

¹³ Cfr. *supra*, il passo dell'intervista che abbiamo riportato al cap. II, § 1.

Je pense à mon livre abandonné chez moi. Voilà un an qu'il est commencé et il progresse, malgré moi, dans plusieurs directions, sans avoir trouvé de centre. Parfois je le sens tout proche, mais sans pouvoir le faire sortir de l'obscurité, d'où il me guide peut-être. Je suis entré dans ce livre à l'aveuglette, pressé sans doute par le besoin de me retrouver à la naissance de la parole, dans la déchirure de l'enfance, dans les creux, dans la faille, en tout cas dans l'endroit béant où je suis descendu avec la Sibylle. Avec lui, je suis revenu sur le lieu du drame, j'ai été tout de suite submergé¹⁴.

È poi interessante rilevare che, in un passo del *Dialogue avec les montagnes. Journal du Régiment Noir (1968-1971)*¹⁵ Bauchau, in un'annotazione del 19 giugno 1968, riflettendo sul significato assunto dalla *Déchirure* dopo circa due anni dalla sua pubblicazione, ancora si sofferma su una serie di questioni capitali. Soprattutto su alcune figure determinanti, anche rispetto alla sua carriera di scrittore e pensatore. Ciò che colpisce è un dato in particolare. Bauchau sostiene che *La Déchirure* rappresenta un tentativo di «rianimare la madre». Tuttavia – aggiunge – egli non sente più vivo il bisogno di «confrontarsi con l'immagine materna»:

Qu'est devenue pour moi *La Déchirure*? Le décor de vie, maison chaude, maison froide, est devenu en moi plus réel que le réel. Il en est de même pour certains personnages: Mérence, Olivier, le grand-père. Cela vit toujours et demande à se réanimer dans d'autres œuvres. Quant à l'opération de la mort, la contemplation de la mort, le tombeau, tout cela est retourné à un gris de roche. Le gris de pierre où je puis cependant retrouver un être qui sans cela serait mort inaccompli. *La Déchirure* était une tentative de réanimation de la mère et à ce titre elle a réussi. Actuellement je n'éprouve plus le même besoin de me confronter à l'image maternelle [...] ¹⁶.

Per concludere. La scrittura della *Déchirure* passa attraverso un gioco di chiaroscuri che sottende una ricerca di senso. La ricezione del testo è costantemente tesa fra dinamiche narrative che, talvolta, rilasciano il significato del discorso letterario, talvolta, invece, ne occultano il semantismo. Ciò avviene, in particolare, quando ci si trova di fronte a immagini associative, di derivazione inconscia (collocate cioè nella scrittura, attraverso il recupero del ricordo delle sedute di psicanalisi). Ciò avviene anche quando queste stesse immagini sono introdotte nei racconti della *Déchirure*, per il tramite del riemergere dei sogni, reali o presunti, che affollano l'immaginario del narratore. Tali immagini, in ogni caso, assumono un'importanza fondamentale. Anzitutto perché esse sono, in qualche modo, rappresentazione di una realtà vissuta e sede ontologica di un'esperienza autobiogra-

¹⁴ Cfr. *D*, p. 94.

¹⁵ Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2011.

¹⁶ Cfr. *DM*, p. 22 (il corsivo è nostro).

fica che, qua e là, passa nella scrittura¹⁷. In definitiva, *La Déchirure* ci pare tesa fra senso e non senso. Fra significati che, per volere dell'autore, possono o non possono essere colti dal lettore. Si tratta del 'gioco' poetico del romanzo, in fondo della funzione del discorso letterario che è anche gioco delle parti (del narratore rispetto al lettore e viceversa). Nel caso della *Déchirure*, questo gioco/finzione poetica può essere individuato nella costruzione di un artificio, tale per cui il vero (la vita dell'autore, che si pretende tale) è trasformato in verosimile, il reale in realistico, il realmente vissuto in idealmente raccontato. In definitiva, però, fra quelle che dobbiamo considerare radici del linguaggio, dell'immaginario e delle diverse stratificazioni narrative della *Déchirure* possiamo costantemente rilevare la presenza dell'autore.

Tuttavia, al di là della presenza autoriale e delle costruzioni portanti – poetiche e immaginative – della *Déchirure* resta aperto un interrogativo costitutivo del tessuto filosofico/ideologico che regge le complesse impalcature narrative del romanzo. Perché, dunque, Bauchau scrive questo testo? Soprattutto, perché sfugge dalla collocazione estetica e teorica definitiva rispetto alla configurazione poetica che egli delinea relativamente al suo scrivere sulla presenza/assenza della madre? Quale la ragione profonda o vera che spiega la mobilità di una presenza narrativa autoriale di fronte a una costruzione elaborativa che si autodetermina come *mimesis* di una realtà/verità (la madre) e al tempo stesso come segno indefinito di un'ontologia (dell'autore) che continuamente mescola le carte per costruire prima un ruolo primario alla figura materna e per mitigarne poi la centralità con affermazioni che paiono contraddittorie rispetto alla reale funzione di tale figura nella *Déchirure*? Tentare un'interpretazione intorno a un'estetica tesa fra certezza e incertezza, fra ragione/risposta definibile e ragione/risposta indefinibile non offre certo garanzie circa la ricomposizione semantico-ricettiva dei nuclei ideologici qui variamente stratificati. Ciononostante, si potrebbe pensare di individuare in Bauchau, e nel narratore, un senso di colpa rispetto alla madre. Ma se possiamo supporre un senso di *culpabilité* come ragione del cuore che muove l'autore verso la scrittura della *Déchirure*, resta comunque da dire e, evidentemente, da capire la ragione di tale colpa. Colpa per avere esiliato la madre dalla scrittura nella prima versione della *Déchirure*? Colpa per non essere stato il figlio che avrebbe desiderato essere o che la madre avrebbe voluto che fosse? O piuttosto colpa per aver voluto scrivere sulla madre, lasciando cadere quel velo di discrezionalità profonda caratterizzante l'universo materno? O forse ancora colpa per non avere saputo

¹⁷ Ancora di ricente, O.Z. DAGOU (*L'œuvre de Bauchau à la croisée des continents: Europe, Afrique, Amérique*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2012, p. 100), rifacendosi alle teorizzazioni di Ph. Lejeune sulla scrittura autobiografica, sottolinea che «l'identité de l'auteur renvoie à une personne réelle qui plus est l'écrivain Bauchau. Le sujet qui parle dans *La Déchirure* tisse un discours semblable à la formule "moi, auteur-narrateur-personnage", locution proche du discours autobiographique».

proteggere, in qualche modo, la propria realtà, consegnata come atto di verità intimistica? Ora, se l'interrogativo potrebbe inanellarsi in domande ipertrofico-compulsive, per il tramite di una dinamica ermeneutica e critica riproducibile caledoisopicamente, il discorso possibile che eventualmente partirebbe da tali domande aprirebbe a questioni che, probabilmente, rimarrebbero irrisolte.

APPENDICE

[Questa repertoriatura tiene conto della data di pubblicazione, per ordine cronologico, di ciascuno dei tre scritti su cui è stato operato il lavoro di rilevamento dei dati. Le edizioni di riferimento sono quelle utilizzate in questo studio. Per i rimandi precisi cfr. *supra*, l'*Introduzione* al presente lavoro e le note 5, 15 e 22 (p. 8, p. 12, p. 15). In particolare, per i riferimenti relativi alle tre edizioni in cui è contenuto l'articolo *Jean Amrouche ou la Déchirure*, cfr. *supra*, sempre l'*introduzione* e le note 21, 26 (pp. 15-16). Per questo ultimo scritto ci siamo serviti della versione del 2000, pubblicata in *EE*. Abbiamo, inoltre, riportato qui due lettere: una di André Molitor, l'altra di Henry Bauchau. Si tratta di una testimonianza particolarmente significativa, in prospettiva storico-critica, ma anche in prospettiva critico-interpretativa, che aiuta a contestualizzare e a meglio inquadrare le problematiche intorno alla *Déchirure*]

La schedatura che offriamo qui di seguito è strettamente legata al § 1 del capitolo I di questo lavoro. Essa ha consentito di ripercorrere alcune delle grandi *filières* narrative della *Déchirure*, tanto sul filo dell'elaborazione, quanto sul filo di quelle argomentazioni che animano, in particolare attraverso i tre scritti qui proposti, un immaginario poetico intorno al tema della madre e alla sua rappresentazione. Proprio di questa rappresentazione, infatti, la ripresa dei passaggi testuali riportati – da quelli della *Déchirure* a quelli de *La Grande Muraille* a quelli ancora de *Jean Amrouche ou la Déchirure* – ha messo in luce alcune delle dinamiche compositive sottostanti al romanzo e talune delle tecniche elaborative, quali, ad esempio, quelle che si costruiscono intorno a un uso della temporalità, la quale gioca su continue tensioni e spostamenti sull'asse di una cronologia narrativa frazionata e oscillatoria, da cui nasce il romanzo. Questa stessa schedatura, e lo studio che da essa si sviluppa, ha permesso, in particolare attraverso la ricostituzione delle annotazioni riprese da *La Grande Muraille*, di rilevare un dato importante. Quello che concerne, probabilmente, una delle procedure utilizzate da Bauchau durante l'elaborazione prima e la stesura poi del romanzo. Una procedura che riteniamo, almeno nelle primissime fasi, si sia basata anche su di una serie di appunti e annotazioni – redatti in momenti diversi e per così dire disordinatamente, senza cioè ancora un'idea rigorosamente definita di configurazione del romanzo – che

sono state ricucite nelle varie versioni che hanno portato l'autore alla redazione finale della *Déchirure*, quale essa giunge nella pubblicazione del 1966. Un dato che spiegherebbe anche, fra gli altri, il motivo delle numerose storie intrecciate nella narrazione complessiva.

Questo lavoro di catalogazione, funzionale a un primo momento di indagine sul romanzo, ha poi assunto un ruolo importante per quelle riflessioni e revisioni finali che si sono sviluppate in questo nostro lavoro, proprio intorno agli itinerari investigativi preventivamente seguiti. Per alcuni di essi sono stati schedati passaggi concernenti l'ispirazione, l'elaborazione o la progettualità di cui parla Bauchau a proposito della *Déchirure*. Ma sono stati anche repertoriati passaggi nodali intorno al tema dell'infanzia, del rapporto filiale, della madre, del ruolo della psicanalisi e di Blanche Reverchon Jouve (la Sibylle) e, infine, di quello di Jean Amrouche. Passaggi completati da osservazioni sulla *Déchirure* ad opera di André Molitor e dello stesso Henry Bauchau. Se da un lato queste pagine hanno consentito un primo lavoro introduttivo al nostro studio, dall'altro riteniamo – e ci auguriamo – possano offrire materiale di riflessione per nuove ricerche, parallele anche alla scrittura sulla madre che costruisce un vero e proprio genere all'interno della letteratura francese del XX e del XXI secolo.

La Déchirure

LE PREMIER JOUR

Depuis sa maladie je pense à maman comme à un enfant, un enfant de plus dont je suis responsable. Non sans irritation pour les problèmes que cela me pose. Non sans douceur à cause de sa faiblesse, des larmes qui s'emparent d'elle et bouleversent son pauvre visage en partie paralysé. La mort n'y a rien changé. Le silence ne s'est pas rétabli entre nous, ni l'absence ni le froid qui nous ont séparés pendant tant d'années. Elle demeure en moi sans ses méfiances passées, avec le rire charmant qui parfois jaillissait d'elle et ce geste un peu vague de sa main encore vivante. Un geste humble, un peu ironique et qui semblait dire qu'elle ne savait pas très bien, qu'elle n'était pas très sûre. Comme moi. Aujourd'hui c'est la mer qui me fait penser à elle et qui me presse d'aller à sa recherche. [...] C'est ce qui évoque le mystère de sa vie et de sa mort en moi. La mère était debout. Elle était un personnage debout et, sauf pour des rares instants de détente, une image verticale. La mère couchée annonçait le retour des semaines d'attente et de pénombre – comme si on avançait dans un éternel sous-bois – où on nous préparait à la naissance d'un petit frère ou d'une petite sœur. Le secret paraissait alors sous les moindres phrases, et des attentions inhabituelles, des sourires complices nous séparaient de maman en nous renvoyant à notre ignorance. [...] Pendant toute cette période nous ne voyions plus guère maman, mais nous jouissions d'une liberté plus grande. L'image de la mère couchée est ainsi restée liée de façon indélébile à cet état des vacances imméritées et de privation. [...] L'image de la mère couchée a été ranimée après tant d'années par un coup de téléphone au petit jour: Maman a eu un attaque. C'était ma sœur au téléphone. [...] Maman venait de faire une retraite dans un couvent. Quand l'attaque a commencé, au milieu de la nuit, elle s'est mise à pousser des cris. Il a fallu attendre l'arrivée du médecin qui a pu la calmer avec des piqûres. Elle semble partiellement paralysée. [...] Depuis je n'ai plus jamais pu penser à maman sans que tous les temps vécus, et d'autres peut-être, d'avant et après moi, ne se mêlent en mon esprit dans une grande confusion. Ce qui provoque un mouvement de tendresse mais aussi le désir de m'excuser pour ce désordre, cette pénombre, ces larmes enfin que je m'efforçais de refouler en raccrochant le téléphone et qui étaient à la fois celles de la surprise et celles de la douleur. Ces larmes que je croyais les miennes mais qui, en réalité, s'échappaient inlassablement des yeux de maman chaque fois que nous nous retrouvions. Il y a eu alors de nombreux voyages, des réunions, des consultations de médecin, une très forte pression du réel mais toujours voilée par ce doux réseau de larmes sous lequel elle attiédissait peu à peu et dissolvait le froid ancien. Ces larmes ouvraient une faille dans les glaces accumulées par les années. On ne pouvait pourtant pas progresser très loin dans cette voie, le temps de la parole était passé. Et c'était la parole qui avait été blessée jadis quand elle accourait vers la mère, le grand accueil et la terre familière. Elle s'était trouvée soudain devant une femme froide, presque inconnue et les mots en étaient demeurés interdits. [...] Il y a eu cette longue maladie, l'apparence de rémission à Noël, les nouvelles de détente et d'adoucissement du mal, puis à nouveau le téléphone. [...] J'ai tout de suite pensé à maman et à un nouvel attentat. [...] Cette nuit j'ai rêvé de l'ancienne maison et du cabinet de toilette de maman. Devant la grande commode grise, surmontée d'une glace, une jeune femme se regardait. Ce n'était pas maman, mais ma fille. Celle-ci, qui devait en quelque façon être aussi ma mère, se retournait lentement avec une grande tendresse

et m'embrassait. Elle m'enveloppait dans sa chaude certitude et me faisait pénétrer dans une terre familière. [...] Devenue ma fille dans le rêve, elle pouvait enfin me donner cette chaleur native et comme étonnée de sa profondeur, cette tendresse du cœur sans bornes et sans jugement, que la vie avait étouffée. Le matin, quand je téléphone, maman n'est ni mieux, ni plus mal. [...] Je rassemble péniblement mes affaires, submergé par un chagrin où se mêlent confusément les souffrances de maman, la contrariété de ce voyage imprévu et l'angoisse de me retrouver emprisonné dans la ville de ma jeunesse. [...] À la gare le vent est glacial [...] Le petit train blanc bleu paraît tout fripé sur la neige. [...] Que je fasse les gestes nécessaires, avant de m'asseoir et de supporter à nouveau la pression.

La pression qui s'exerçait le dimanche soir à Sainpierre, après la journée de visite aux grands-parents, pendant que nous attendions dans la gare l'arrivée du train. [...] Un soir on n'a pas retrouvé Olivier dans le train. Il avait refusé de donner la main à papa et était resté sur le quai. [...] Je pleurais et cela fâchait maman qui me donnait de petites tapes sur les genoux en m'appelant: Bêta. [...] la pression reprenait toute sa force et je me trouvais si lourd, si gauche, si abandonné de tout désir que maman disait à Olivier: Quand il est fatigué, celui-là, on ne peut plus rien en faire, donne-lui la main! Mais Olivier [...] avançait de son côté sans rien dire, se contentant de me pousser d'un coup d'épaule. [...] Avec un léger malaise intestinal et le sentiment d'être hors du monde ce matin, je glisse dans le wagon, comme une phrase que n'arrête encore aucun point et qui peut-être ne s'adresse à personne. [...] Puis-je faire autre chose que suivre la pente inexorable du discours qui m'entraîne, de station à station, vers le lieu où se passe la mort de maman. [...] On peut ainsi reprendre le fil des jours, l'altère invisible retrouvée avec la Sibylle. Toute une histoire, ou peut-être la négation de l'histoire. Tout un présent sous le maillet. (pp. 15-26)

LES BRIQUES ROUGES

Il y avait la nuit une sorte de chasse. Je poursuivais et j'étais poursuivi. Souvent la fin était sanglante et je me réveillais épouvanté. [...] Je coulais. La chose était sûre malgré les solutions rationnelles que je tentais d'appliquer à mes affaires et les prescriptions des médecins. [...] J'étais triste, amer, toujours fatigué. [...] L'image guide que je m'étais formée de moi-même n'était pas seulement hors d'atteinte, elle était devenue ridicule. [...] Elle était ce qui me restait, l'unique trésor d'intimité sans paroles et pourtant je ruminais de le détruire pour rester seul, pur et tordu. C'est un samedi que je l'emmenai promener sur les quais pour la grande explication. Gênée par les pavés inégaux, elle avait mal aux pieds et ne m'écoutait guère. [...] Je lui disais que j'étais malheureux. Elle ne comprenait pas très bien. J'étais très embrouillé. Je voulais dire que nous étions coupables et ne devions plus faire l'amour pour des raisons de haute morale et pour me permettre de mieux réussir dans la vie. J'allais la blesser de façon irréparable et cette fois je n'hésitais plus. [...] Nous étions arrivés près d'un grand tas de briques, qui paraissait plus dérisoire que tout le reste. [...] Les briques rouges donnaient d'ailleurs le sentiment d'être dans un abattoir. En pliant les genoux il me semble avoir vu un long corps de singe, très beau, vêtu d'une merveilleuse toison claire. D'une main il se tient à l'arbre. [...] Tout cela n'est pas très clair et peut-être, sur un certain plan de la réalité, les choses se sont-elles passées différemment, puisque j'ai pu rentrer en taxi et que c'est seulement le lendemain que je me suis senti très malade. [...]

La ville approche, je vois le lac couvert de brume. Je descends vers le déplaisir, la souffrance et une grande privation du cœur et des sens. Le train m'emmène vers la gare, un avion, la mécanique est déclenchée. [...] Je suis gêné par le terrible manteau gris et par le poids de ma valise. Pourquoi ai-je emporté tant de choses, comme si je partais pour un très long voyage? [...] Je puis retenir cet instant par l'écriture et je le quitte, d'un mouvement très douloureux, pour m'enfoncer au sein des mots qui vont vers la mort de maman. J'ai peur en faisant cela de commettre la faute. Je sais qu'il est souvent plus beau et plus juste de ne pas dire. C'est qu'il ne s'agit plus de beauté, ni de justice. Il s'agit de lutter contre la mort, à l'aide de l'amour mutilé. [...] Si j'ai n'ai pu entrer dans la vie de maman, l'acte d'amour est peut-être d'entrer dans sa mort. [...] Le premier acte continuait donc – et il continue toujours – par l'entrée chez la Sibylle. (pp. 27-31)

LA SIBYLLE LA PLUS ANCIENNE

Il fallait pénétrer, aux environs des Champs-Élysées, dans un grand immeuble, usé par trop d'activités à l'étroit. [...] on avait enfin trouvé la bonne porte, on sonnait. Il fallait patienter d'abord dans un petit salon d'attente. [...] En entrant chez la personne on s'embarrassait dans des grands rideaux gris. [...] c'est après qu'on voyait la femme. Elle était debout, devant son fauteuil, tenant, comme on s'y attendait, une couverture dont elle se protégeait les genoux. Cette couverture signifiait le passé. [...] On l'appelait Madame mais, intérieurement, on était obligé de nommer une Sibylle, ce qui était dangereux, car c'est avec elle que s'engageait, sur une couche obscure, le véritable dialogue. [...]

Je sais ce que je dois faire: descendre du train, enregistrer ma valise, prendre le car ou un taxi pour l'aérogare. [...] Je traverse la ville, l'aérogare, la douane dans un état d'absence et de malaise que vient interrompre parfois le sentiment qu'une action du cœur pourrait retourner. Peut-être, mais comment produire cette action alors que je me sens glisser vers un autre univers, celui de la paralysie grandissante et de la mort. [...] Les journaux parlent de grandes inondations dans le Nord. Le commandant annonce que nous allons les survoler. [...] L'inondation ressemble à l'enfance qui dormait sous ces eaux brunes, traversées par de profonds remous. L'enfance était submergée, avec les cités du désir, englouties dans la longue attente. Encore quinze ans, encore douze, encore dix avant d'être grand. On croyait ne jamais pouvoir le supporter. Et voici que l'enfance est finie aux yeux de tous, alors que l'enfant est encore là tout entier, tel qu'il a été marqué par les dures années sous-marines. (pp. 32-37)

L'INCENDIE DE SAINPIERRE

Que peut-on savoir encore de l'incendie de Sainpierre? Les morts, les blessés, la douleur des arbres et des pierres, tout a disparu. Les maisons ont été reconstruites et des marronniers ont remplacé, sur la place du Peuple, les tilleuls qu'on a vu s'allumer, l'un après l'autre, cette nuit-là. De tout cela il ne reste que des images. Des images brouillées. [...] Il y avait donc la fumée, celle d'une ville qui brûle avec tous ses meubles et tous ses greniers. C'est à cause de cette fumée que j'ai toujours une vision confuse de la réalité et que je distingue mal, à travers le hublot de l'avion, l'étendue pourtant considérable des inondations. Ce que je puis regarder – ou produire – de l'incendie de Sainpierre, à travers les récits, les songes et les années accumulées ce ne sont que des masses mouvantes, des

trouées incertaines et des taches de couleur. [...] Ce n'étaient pas nos parents qui avaient subi l'attaque de Sainpierre, mais les grands-parents. C'étaient eux, les vieux, les solides [...]. Eux et moi. De quoi se prendre pour l'enfant du miracle, s'il n'y avait pas eu Olivier. [...] Il était l'ange de la vérité. L'ange, bien entendu, n'était pas à l'incendie de Sainpierre. Il était ailleurs, avec ses cheveux fiers et ses boucles de lion. Maman, avec lui, quelque part dans une ville abritée et papa dans une autre, avec Milice. J'étais seul, avec les vieux, pour apprendre à devenir ou à ne pas devenir froussard. Olivier, dans une ville, joue, bon-dit et tape du pied. Il ne s'égare pas, lui, entre l'affirmation et la négation. Il ne doit pas se battre sur ces deux fronts éternellement confus. [...] On entend des coups de feu claquer dans les fenêtres et le ruissellement des vitres brisées, au milieu de rires et de hurlements de pochards. Grand-père a posé alors sa main sur celle de sa femme, elle s'est mise à pleurer sans bruit pour ne pas le gêner. [...] L'enfant a bu un peu de lait, il dort. Comme il est blanc, comme il est difficile d'aimer cette petite face blême et ces grands cernes bleus. Avec la nuit l'excitation des soldats s'exaspère. Il répandent le feu et le désordre, de maison en maison. [...] [Grand-père] sort de l'appentis une petite échelle verte, il entraîne les deux femmes [*scil.*, grande-mère e Louise] et ils plongent tous les quatre dans la fumée. Là, j'ai beaucoup de peine à les suivre. [...] Louise porte l'enfant et grand-mère le panier à provisions qui servait autrefois pour les pique-niques en forêt. [...] Louise, après sa chute, est épuisée. Elle n'en peut plus de porter ce bébé, qui n'est pas le sien et qui n'a d'ailleurs aucune chance de survivre aux suffocations de cette nuit. Elle voudrait le déposer sans bruit quelque part, le laisser dormir, l'offrir en expiation aux saints ou aux démons de l'incendie. Comment faire? [...] Dans les moments de frayeur, elle serre l'enfant convulsivement contre elle. Elle lui fait mal, il se met à crier, ce qui augmente encore sa terreur. [...] Ils sont parvenus à sortir du cercle principal de l'incendie, ils s'approchent du quartier du canal d'où ils pourront gagner la campagne. [...] La fumée l'étoffe [*scil.*, Louise], l'enfant hurle [...] Grand-mère, derrière elle, la presse: Avancez, Louise, avancez. [...] Elle suffoque [...]. Elle ne veut plus, elle ne peut plus avancer avec cet enfant qui crie. Il faut l'abandonner, l'offrir au feu à sa place, avant qu'il ne soit trop tard. [Grand-père] a pris l'enfant dans ses bras, il repousse l'échelle du pied, se retourne et repart. Je les distingue à peine à ce moment [...]. Grand-père marche lentement, portant l'enfant. [...] Pourtant le matin, [...], c'est elle [*scil.*, Louise] qui leur trouvera de la nourriture et du lait pour l'enfant évanouit. C'est elle qui les guidera de ferme en ferme, à travers champs, en évitant les soldats, jusqu'à un village où ils trouveront du secours. C'est cette nuit-là qu'apparaît l'absence de maman. C'est là qu'elle commence à manquer. [...] Pendant les nombreuses années où elle travaille encore chez nous, nous cherchons en réalité, elle et moi, à nous perdre de vue. Je vais jouer plus loin, je ne fais pas de bruit, je me mets dans l'ombre où elle tricote, tricote inlassablement ou bien ravaude des chaussettes.

La nuit tombe, nous survolons les Pays Noir, dont on voit les villes et les villages s'allumer autour des masses sombres que font les usines et les charbonnages arrêtés par la grève. [...] À la sortie des Genêts – la maison du grand-père paternel – il y avait un chemin de terre, toujours boueux et dont le sol noirâtre tranchait avec celui des champs. [...] Un soir que papa s'était absenté, nous lui [*scil.*, *alla madre*] avons tout naturellement demandé une histoire. [...] Il y a un moment de tendresse, un des rares dont je me souviens. Elle me prend à côté d'elle, avec Poupée sur ses genoux, et Olivier s'assied par terre, appuyé

contre ses jambes. Elle doit être très embarrassée. Elle nous parle de Blémont, à l'époque de son enfance [...]. Tout ce que dit maman nous touche profondément, c'est toute l'histoire des êtres et des objets aimés qui nous apparaît pour la première fois et nous allons par la suite en parler interminablement entre nous. Mais cela ne prend pas la forme d'une histoire. Nous attendons patiemment, car papa nous a habitués aux longs préambules [...]. Maman hésite, elle nous raconte d'autres choses [...]. Très passionnantes, mais qui ne prennent pas la dimension d'une histoire [...]. Elle essaie encore, mais elle ne peut pas, c'est un monde dont elle n'a pas la clé. [...] J'éprouve encore son chagrin, le froid qui la gagne à nouveau, mais aussi l'impossibilité de rien faire pour éviter l'irréparable malentendu. Car finalement maman se lève et nous dit d'un ton sec d'aller nous coucher. Elle a oublié la prière, nous le lui faisons remarquer, elle se détourne. Est-ce qu'elle va s'en aller sans dire la prière? Non, elle se joint à nous, comme d'habitude, mais sa voix est glacée. Elle nous borde, elle nous embrasse rapidement et sort comme quelqu'un qui n'est pas aimé. [...] Déjà j'ai l'impression d'étouffer dans les interminables couloirs de l'aérogare et je me presse pour en sortir. Dans le train qui nous mène vers la ville tout le monde parle du froid exceptionnel et de la grève, comme s'il s'agissait d'un seul et même cataclysme. [...] Seul dans un coin, je pense à maman qui ne se sentait pas aimée. Qui m'attend. Qui peut-être n'attend plus personne. [...] En taxi, je discute avec le chauffeur des mérites et des défauts des moteurs Diesel. Pourquoi? Pourquoi pas? À la porte de la maison, je trouve les enfants de Poupée qui reviennent de l'école et nous montons sans bruit. Lors de la première attaque, la maison était sans dessus dessous, comme après un combat. Depuis on s'est organisé pour la maladie et la nouvelle crise n'a provoqué aucun bouleversement. J'hésite avant d'entrer dans la chambre de maman car j'ai l'impression d'avoir oublié quelque chose. C'est l'escalier, un escalier tournant aux marches de pierre. Je croyais qu'elles étaient noires, elles sont bleues en réalité. Elles vont pâlir avec les années.

Sur les oreillers, le visage de maman ressemble à une terre labourée par la guerre. Gonflée par places et affaissée à d'autres, comme à la suite d'un bombardement. Les dents ne soutiennent plus la bouche qui s'est allongée. Elle est devenue mince et sinueuse comme une fente, comme un sillon de sécheresse par un été sans eau. Le nez a grandi, il domine le visage de sa courbe de roi morose. Les yeux, par contre, ce sont enfoncés, ils sont tapis sous les arcades sourcilières, comme des animaux terrifiés. Au moment où j'entre, elle a sur le visage un masque à oxygène qui ressemble aux lunettes à cercle métallique qu'on portait autrefois. On croit voir une femme d'une époque plus ancienne et plus pauvre. Ce masque la situe dans le temps des beaux volumes à reliure rouge, contenant des livraisons de revues: *Le Magasin pittoresque* ou *Le Magasin des familles*, que nous feuilletions à Blémont, sur le canapé vert de vestibule et qu'elle a dû, à la même place, feuilleter avant nous, et sa mère avant elle. Elle ne m'a pas entendu entrer, elle tourne la tête et m'aperçoit. Elle me fait de la tête un léger signe d'affection ou de lassitude, puis elle détourne son regard et je demeure là, ne sachant que faire devant le désastre. Ce sont les femmes qui savent parler aux mourants et aux petits enfants, aux extrémités de la vie nous ne servons à rien. [...] Je demeure près de maman un temps qui me paraît très long. Je voudrais lui parler, mais c'est en vain que j'en cherche l'occasion, elle n'a déjà plus le désir de rien entendre. Chaque fois que je commence une phrase elle me fait, du bout des doigts, signe d'atteindre. Elle n'a pas pleuré, cette fois, elle n'a pas souri en me revoyant.

Toute sa force et toute son attention sont requise par l'opération du souffle. Elle y procède en tâtonnant, comme on retrouve maladroitement une habitude perdue. Elle respire d'une écriture tremblée et malhabile, avec des reprises, des biffures et parfois des trous noirs qui ressemblent à ces gros pâtes d'encre que nous faisons sur nos devoirs, quand nous étions petits, et qu'elle appelait des carabouillas. On lui enlève son masque, qui n'est autorisé que pour des brèves périodes et elle respire avec une secousse de la tête à chaque aspiration et un léger râle à l'expiration, causés par une grosseur au cou qui inquiète le médecin. [...] L'infirmière de nuit entre avec Poupée pour arranger le lit. Nous sommes quatre dans la chambre et elle nous regarde avec des yeux effrayés. Le moment de tendresse, que j'attendais, bascule avant de naître et tombe dans le froid, pendant qu'elle fait un geste affreux et redoublé de la main. Un geste qui dit: C'est toi, qui es de trop. Va t'en! Elle n'a pas besoin de répéter. Je sors. J'ai retrouvé la situation fondamentale. Je suis, comme autrefois, celui qui est de trop. À nouveau rejeté, repoussé par l'incompréhensible injustice. Pourquoi suis-je venu? Pourquoi suis-je le seul à être venu au premier appel? Pour ça! Oui, pour ça! Vous étiez trop nombreux dans la chambre, cela l'empêchait de respirer. Et celui qui ne servait à rien, c'était toi ou qui? Quand finiras tu par comprendre que ce n'est pas pour toi qu'elle existe? Que si elle t'a renvoyé, c'est parce qu'elle avait besoin de le faire. Pour respirer, mais peut-être plus encore pour être elle-même, à elle-même, en ce moment. [...] Pourquoi es-tu accouru si vite auprès d'elle? Tu vois bien que les autres n'ont pas fait de même. Et si tu n'étais pas venu pour elle, mais pour toi? Pour te nourrir encore d'elle. Voilà qu'elle t'échappe, qu'elle n'en peut plus de ton poids, de tes aspirations, de ton espoir. Elle te renvoie à toi-même. Tu peux vivre cette heure de délaissement, ce n'es pas toi qui étouffes. C'est elle. Si la Sibylle était ici, elle dirait: «C'est bien». Et je traduirais sans doute: C'est bien de porter son fardeau soi-même. [...] Ce n'est pas la colère qui me manque aujourd'hui. Je la sens qui bouillonne et qui frappe à coups redoublés sur la Grande Muraille, partout présente, dans cette ville et dans ce passé. [...] (pp. 37-59)

LA GRANDE MURAILLE

Comme elle est ancienne, et froide. Une grande famille de pierres froides, qui fait bloc et qui rejette. J'en fais partie mais, moi, je ne rejette pas, je suis rejeté. Là, où la Muraille s'arrête, et où nous la prolongeons interminablement, je suis seul à travailler à l'écart. Malgré mes efforts, je ne suis pas comme les autres et les pierres que j'apporte sont moins lourdes et plus faibles que les leurs. [...]

Est-ce qu'il y avait réellement une muraille? On peut seulement faire des suppositions. Puisque le temps et le cœur sont séparés, il devait y en avoir une. [...]

Qu'est-ce qui se passait sur la Grande Muraille? D'abord on avait toujours froid. Ce froid du mur auquel on ne s'habitue pas. On ne faisait jamais ce qu'on voulait. [...] On avait par tous les moyens tenté d'échapper aux gens de la vie comme ça. Mais c'était leur monde qui avait raison, leur monde qui était le vrai. On avait beau fuir, sauter en rêve dans des trains en marche, s'engluier dans des couloir sans fin, se blottir dans des encoignures, leur monde finissait toujours par vous attraper. [...] La Sibylle est une autre Muraille, qui m'invite à parler et non plus à me taire. Elle est un mur, un obstacle que je paie pour apprendre à bien le franchir. Je paie, j'ai donc le devoir de parler. De sortir de ma hargne.

Je ne suis pas venu chez vous pour abattre la Muraille mais pour la relever. [...] Je voulais un médecin, pas une Sibylle, ni ce grand pays derrière vous qui m'appelle. Je ne veux plus qu'on m'appelle. [...] Depuis que je vais chez vous, je me sens mal, toujours plus mal. Vous vous en foutez. Vous vous contentez d'appeler ma force. Je n'ai plus de force. Je ne veux plus en produire. La force me fait peur. Ça dégoûte d'avoir tant de plaisir à l'avouer, mais j'ai peur. J'ai tout le temps peur, il faut bien que je le supporte. [...] Je sais où la peur aboutit: l'intestin. L'ennemi intestin et les coliques du mélancolique. [...]

On vient me chercher pour le dîner. Je retrouve la longue table familiale, entourée d'enfants, les plats habituels et le goût un peu passé du vin que papa se décidait toujours à boire trop tard. [...] je cherche à retrouver le rythme de la respiration de maman. Après le repas j'entre dans sa chambre, elle est étendue, les yeux fermés. Elle ne dort pas mais elle ne veut pas me voir. Ni moi, ni personne. On dirait qu'elle ne veut plus être distraite de l'action difficile – le souffle ou peut-être en lui quelque chose de plus fondamental – qu'elle poursuit avec obstination. [...] Dès maintenant nous sommes des branches séparées. Il n'y a plus de tronc, plus de maison familiale. Lorsque maman aura disparu, il n'y aura plus de protection et nous serons, dans la famille, au premier rang des générations vouées à la mort. Comme c'est difficile à intégrer alors que tous mes âges vivent encore et, plus que tous les autres, l'enfance disjointe par l'ambiguïté de la mère. (pp. 60-67)

LA NUIT

Poupée m'installe dans une chambre au second étage. [...] Le sommeil ne vient pas. [...] maman sans doute ne dort pas non plus [...] Comme autrefois avec Olivier, je m'assieds sur les marches de pierre et j'appuie mes poings sur mes yeux pour les voir plus bleues. Je ne me soucie d'ailleurs plus de ce que je vois, j'ai déjà vu. Le compte est fait depuis longtemps. Ce qui importe c'est seulement d'être là, sur l'escalier bleu, où le songe et la réalité, le présent, le passé et l'avenir vont peut-être se rejoindre. Se rejoignent. N'ont jamais été séparés. (p. 71)

LE DEUXIÈME JOUR

Je me suis endormi très tard hier soir [...]. J'ai faim et après avoir pris ma douche je n'ai plus le courage de me raser avant le petit déjeuner. [...] Je retrouve le goût particulier du café et les longues tranches de pain de mon enfance. J'ai à peine commencé qu'on annonce l'arrivée des médecins et que Poupée me demande de venir les rejoindre. [...] Sous leur air assuré, on décèle vite qu'ils ne savent pas exactement à quoi attribuer l'aggravation de l'état de maman et ne pensent pas qu'elle ait des chances de s'en tirer. [...] Le danger, selon eux, c'est qu'elle ne puisse plus boire. A cause de la grosseur qui se manifeste dans la gorge. [...] Ils sont tous les deux intimement persuadés qu'elle va mourir et que les analyses ne serviront à rien, mais il faut emmener maman en clinique. [...] Il est clair que maman est mourante et que ce départ en clinique va seulement aggraver ses souffrances. [...] Elle est à demi enfouie dans ses oreillers et paraît plus pâle dans la lumière matinale. Ses yeux apeurés, qui nous guettent, se sont réfugiés encore plus profondément dans les creux sombre des orbites. [...] Je reste près d'elle, n'osant lui parler car elle a renfermé les yeux. Quand Poupée, qui a reconduit le docteur, revient, elle soulève les paupières et nous fait un petit sourire tremblant, au bord des larmes. [...] [Deux infirmiers] la descendent

adroitement à côté de la civière où je les aide à l'étendre et à l'attacher. Je suis surpris de la sentir aussi menue entre mes bras. Comment la grande image de la mère a-t-elle pu s'incarner dans ces formes légères et qu'on sent, aujourd'hui, épuisées? Avant de la porter jusqu'à la voiture et de lui faire traverser le froid, les ambulanciers lui recouvrent la tête d'un pan de la couverture. Elle ressemble ainsi à ces petites vieilles, qu'on voyait autrefois passer dans les villages avec un mouchoir à carreaux ou un châle noir sur la tête. [...] Elle voit que j'ai les yeux pleins de larmes et que je crains de ne plus jamais la revoir ici. Elle m'adresse alors un sourire confiant, plein de douceur et de certitude. Un sourire qui me dit enfin: N'aie plus peur. Tout ira bien. Tout est bien. Elle est la mère, la grande réserve, l'ironie tendre et la promesse. Ce qu'elle n'avait pu être jusqu'ici, elle le devient avec plénitude et j'apprends d'elle, en un échange de regard, tout ce qu'il faut savoir et qu'elle n'avait pu encore me transmettre. Je ne suis plus seul. Je ne serai plus jamais seul que par erreur et, à travers le brouillard des années, je la revois un instant, comme je l'ai vue sans doute avant la blessure de l'enfance. Lorsque les infirmiers la soulèvent, ce n'est plus l'injuste chagrin du manque et du froid que j'éprouve, mais la chaleur d'une douleur vivante. Ils l'emportent et déjà elle n'est plus qu'une petite forme humiliée, repliée sur son mal, les yeux à nouveau envahis par la crainte. Elle est dans l'ambulance, la porte se ferme, j'essaie en vain de la voir encore une fois. La voiture démarre et je sais que son sourire sera notre dernier échange dans cette vie. [...]

En marchant vite, à cause du froid, je pense au sourire de maman. Si elle avait pu le produire plus tôt toute la vie aurait été changée. [...] Le sourire de maman ne consolait pas, il aggravait même la douleur, mais il apportait autre chose. Ce n'était pas la tendresse. Derrière la froideur ancienne j'ai toujours su qu'il y avait de la tendresse emprisonnée. Ce qui est apparu tout à l'heure, pour la première fois, c'est une sorte d'ironie aérienne. Cette ironie signifiait qu'il ne fallait pas prendre son départ, ni rien de ce qui pouvait arriver encore, trop au sérieux. [...] Et qu'enfin, de même que nous ne pouvions pas être tout à fait unis, nous ne pouvions pas non plus être vraiment séparés. Elle signifiait surtout que maman (car il s'agissait d'elle en définitive et pas de moi, ce qui était la chose la plus difficile à reconnaître), que maman n'était plus la même. Qu'elle n'était plus occupée par la souci, mais par quelque chose qu'on ne pouvait pas définir et qu'il fallait se contenter de nommer – puisque c'est cela qui avait existé – le sourire. [...]

La clinique est à l'orée de la forêt, il faut quitter l'avenue et prendre une longue route, droite et mal pavée. [...] Je pense à mon livre abandonné chez moi. Voilà un an qu'il est commencé et il progresse malgré moi, dans plusieurs directions, sans avoir trouvé le centre. Parfois je le sens tout proche, mais sans pouvoir le faire sortir de l'obscurité, d'où il me guide peut-être. Je suis entré dans ce livre à l'aveuglette, pressé sans doute par le besoin de me retrouver à la naissance de la parole, dans la déchirure de l'enfance, dans le creux, dans la faille, en tout cas dans l'endroit béant où je suis descendu avec la Sibylle. Avec lui, je suis revenu sur le lieu du drame, j'ai été tout de suite submergé. Comme je le suis aujourd'hui par la maladie de maman qui produit cette grande confusion où, plus qu'ailleurs, je la découvre en me retrouvant. C'est dans cette confusion que j'ai vécu, portant toujours en moi l'image de deux maisons opposées: la maison froide et la maison chaude. Si différentes, tous les deux, si inconciliables. Je n'ai jamais cessé de les mêler,

de les confondre et de les prendre l'une pour l'autre. M'efforçant, à la suite de maman, de m'habituer à la maison froide, de me conformer à son esprit rigide et de l'aimer comme la plus vraie, alors qu'elle était seulement la plus dure. [...] Dans la maison froide, celle de la lignée paternelle, on était un étranger. On avait beau faire, on se retrouvait finalement dehors, dans des couloirs ou dans des cours, et c'était toujours l'hiver. Dans la maison chaude, au contraire, on reconnaissait maman. Dans sa chaleur native, avec les déformations et l'engourdissement de l'exil. C'était ma maison, qu'il s'agissait de reconquérir. Maman avait quitté la maison chaude, elle avait tenté de vivre la vie comme ça et elle n'avait pas réussi. C'était toute son histoire et la mienne. Après notre départ des Genêts, les autres maisons n'avaient été que la continuation de la maison froide. Jusqu'à cette nouvelle demeure, qu'elle venait de faire bâtir, avec un escalier tournant de pierres bleues, où la maladie en la paralysant lui avait rendue une sorte de chaleur et le don de larmes. En l'amenant ici, [la maison de Poupée] [...] c'est dans une autre maison froide que les médecins, sans savoir ce qu'ils faisaient, l'ont forcée à revenir. Pour y mourir. Ou pour une dernière et décisive confrontation des pouvoirs des deux maisons. (pp. 87-96)

LA MAISON CHAUDE

[...] Maman appartenait à ce pays sans paysage, formé de champs épais et de villages ramassés entre lesquels s'étirent des rivières couleur de terre. Le sol est tout dans cette contrée. Il y donne tout et particulièrement un goût inépuisable pour la matière terrestre [...], Maman était faite pour être là. Au centre des quatre repas quotidiens, au milieu des bruits de la ferme, de ses odeurs et du parfum de l'allée des tilleuls. En robe claire dans la vigueur de l'été, au coin du feu de bûches en hiver, ou riante et un peu étourdie par le tumulte des rassemblements de chasseurs en automne. Ordonnatrice de goûters, de promenades, de repas de première communion, de fiançailles et de mariages. Occupée de tisanes, de compresses, d'anniversaires et d'enfants qui grandissent de fête en fête et de maladie en maladie. Fille gaie à l'origine, dont aucune grisaille ne parvint à éteindre la naïveté rieuse. Je suis né d'elle trop tard, bien après qu'on l'eut enlevée, encore enfant, à sa terre pour la murer dans la haute maison de Sainpierre. Terrible demeure que celle-là. [...] Après les années de pension, d'attente et de ferveur, après quelques bals et quelques étés, elle s'est trouvée unie, à travers la rue principale de Sainpierre, au fils aîné de la tribu d'en face. [...]

Tante Marie nous attendait dans la salle à manger, toujours vêtue de noir revenant de l'église. [...] Mérence entraînait avec un grand plateau. Tout ce que je sais de la grâce et de l'espérance, c'est de l'entrée de Mérence que je le tiens et du mouvement de son bras, soulevant et offrant à la fois son fardeau. Le plateau porté haut comme l'amour, une divinité familière entraînait pour nous servir. Une âme vivante venait nous guérir de la nuit, de la faim, en apportant avec la cafetière et le pot au lait fumant, les œufs frais du matin dans leurs coques légèrement brunies. [...] À cette sainteté, maman ne participait pas et c'est pourquoi il nous fallait en produire une autre, qui n'était pas toute à fait vraie. Avec ses cheveux d'acajou, sa peau légèrement rose, sa voix vive et souvent incertaine, elle était la maison, la salle à manger, la grotte et son soleil intermittent. Elle était cela, mais elle n'était plus dedans, elle n'était plus là. Elle ne nous avait laissé que la coquille, où on avait placé Mérence. Le bonheur, la douleur et la blessure de Mérence qui lui gardaient

sa place pour le jour, imprévisible mais certain, où elle reviendrait de la Grande Muraille. [...] Mérence existait donc pour Olivier? Presque. [...] Je vois seulement qu'elle existait suffisamment à condition que j'obéisse toujours à Olivier. Olivier donnait des ordres? Non, c'est ce qui était difficile. Pour lui obéir et faire exister Mérence, il fallait que je sois Olivier. Vous comprenez? Alors un cri, une sorte de grondement d'avalanche: Non!

C'est quand on était presque parvenu à être Olivier que ce non formidable éclatait. Qui affirmait par le refus: Tu es toi. Tu entends: toi! On ne pouvait pas s'empêcher de le croire puisque c'est à ce moment que les autres se mettaient à exister et que l'on pouvait se faire accepter par eux. [...] À Blémont, on ne vivait pas séparés, cloîtrés dans la famille comme aux Genêts, on était constamment mêlés aux gens du village. On allait à leur pas. À l'office, il n'y avait jamais que des hommes, les femmes allaient se reposer ou bavarder à la cuisine ou à la buanderie. Ces hommes étaient attirants, et effrayants, par leur force, leur odeur et la surprenante habilité de leurs gestes. L'idée qu'ils pourraient un jour me prendre pour cible de leurs énormes rires, suffisait à m'emplir de panique. Je n'éprouvais pas cette crainte pourtant au milieu des pauvres de l'escalier dont les rires et le parler étaient bien plus brutaux. C'est que les pauvres participent à la blessure de Mérence, alors que les ouvriers étaient de l'autre côté. Celui où on apprenait victorieusement à tenir un outil, à conduire un chariot, à donner le foin, l'avoine et à mener les chevaux à l'abreuvoir en tenant à la bonne place la chaîne de leur licou. C'est là que c'est creusée la faille entre Olivier et moi. Olivier a pris le tournant correct, celui des ouvriers, pendant que je m'enfonçais dans l'impasse, avec Mérence et les pauvres. [...]

Après notre exil aux Genêts, lorsque nous revenions à Blémont, nous nous précipitions sur [le jardinier Tagète] pour lui demander des papillons ou des insectes dont il avait toujours une réserve dans une grande boîte d'allumettes. [...] C'est à travers [maman] qu'on aurait pu pénétrer dans la maison chaude et, bien établi là, comprendre comme les autres ce qui se passait réellement. C'est à cause de l'obstacle et de la défense que maman m'opposait sans cesse – ou peut-être à cause de cette image froide et mortelle qu'elle me montrait d'elle-même afin de me cacher sa matière sombre et désirante – que j'étais obligé de demeurer dans cet état de doute pénible et d'interrogation, allant et cherchant toujours dans ce couloir incertain où elle m'avait abandonné. Aussi à l'attirance de maman se superposait celle de l'homme noir, en train de baiser Mérence sur la bouche, et cette image, à son tour, produisait celle du garçon de la nuit, en révolte et en érection. [...] (pp. 96-112)

LA CHALEUR VIOLETTE

La dernière fois que j'ai vu Olivier nous avons parlé de l'escalier. Il m'a dit: Celui qui sentait si bon, celui qui montait au grenier. C'est une surprise, le même escalier a été pour lui, celui qui monte, et pour moi celui qui descend. J'aurais dû m'y attendre pourtant. Le mouvement le plus nécessaire c'est, pour moi, de retrouver le sol et d'aller vers la profondeur. Mieux enraciné, Olivier éprouve la nécessité d'une action contraire. [...] Le grenier ressemble au grand-père. Il a son vaste dos gris et jusqu'à ce souffle un peu rauque que fait, entre les poutres, le courant d'air qui le traverse incessamment. Deux murs le coupent en trois parties. La première est réservée au blé dont les énormes entassements gonflent et décroissent suivant les ventes et les saisons. Dès que je les vois, je suis pris du désir de

m'élancer sur un des tas. Si Olivier ne m'en empêche pas, je grimpe aussi haut que je puis pour me laisser ensuite enfoncer jusqu'aux cuisses dans cette masse froide et mouvante. Il y a un plaisir singulier à marcher lourdement, comme si on avait les pieds dans l'eau ou dans le sable, dans cette matière sacrée. [...] Si Olivier se joint à moi nous jouons aux sables mouvants, il s'enfonce alors plus avant que moi, s'accroupit, ne laisse dépasser du blé qu'une tête aux yeux fermés qui me fait peur, jusqu'à ce qu'il se relève en éclatant de rire. [...] Dans la seconde partie du grenier se trouve le maïs. Il n'est pas vénérable comme le blé. On peut y tracer des routes, des fleuves, des montagnes et y bâtir des capitales. Quand le jeu est fini, Olivier m'autorise à pisser sur la tour du palais du roi, tandis que lui, ruine sous son jet la tour de la cathédrale. [...] Nous passons ensuite dans la troisième partie du grenier, entre de hautes murailles de foin, pour arriver à une échelle grossière qui mène au pigeonnier. [...] Olivier adore les pigeons, ils les prends sur ses mains, ses bras, ses épaules, il les enfouit contre sa poitrine en caressant leurs ailes de sa joue. [...] Il me force à faire comme lui et veut me faire croire que j'y prends du plaisir. En réalité je déteste le contact rugueux et tremblé des pattes des pigeons sur ma peau et, quand ils se posent sur mes épaules, je tressaille et je leur fais peur. J'étouffe dans la chaleur du colombier, dans son odeur de fiente et de maïs. Puisque Olivier m'assure que je m'y amuse, je m'efforce, avec cette terrible bonne volonté qui ne me quittera jamais, d'éprouver ce plaisir et en tout cas de faire comme si. Je ne puis nier le bonheur d'Olivier, marchant, magnifiquement chargé d'oiseaux, à travers le pigeonnier et ouvrant largement ses narines. Si je ne le ressens pas comme lui, c'est que quelque chose me fait défaut, qu'il me faut chercher avec patience et ne dire à personne. Ce qui manque, un garçon, un vrai garçon comme Olivier, devrait l'avoir. Si j'avoue que je ne l'ai pas, on dira encore que je ne suis pas comme les autres, ce qui est la chose terrible et la Grande Muraille. [...] Nous demeurons ainsi en silence, entièrement absorbés par la chaleur et la multiplicité de ses parfums, pendant que la maison s'étire doucement de toutes ses poutres. Un jour, comme Olivier s'attardait au fond du pigeonnier près des couveuses, je lui ai dit sans y penser: Viens sentir la chaleur violette. [...] La sensation des mains sur les ardoises brûlantes, celle de l'altitude dans le pigeonnier surchauffé, le vacillement léger de la lumière vue du lieu obscur et l'irruption des oiseaux dans l'ouverture étroite, tout cela compose dorénavant la chaleur violette. Et sur nos mains où nous pouvons la respirer tout longuement: l'odeur violette. Ces mots sont un secret entre nous. Nous pouvons les dire librement devant tous, personne ne comprend de quoi nous parlons. Mais de quoi parlons-nous? [...] un jour je lui demande: La chaleur violette, c'est maman? Il ne répond pas [...]. Comme je m'arrête pour reprendre mon élan, il dit: La chaleur violette c'est maman quand elle marche sur les toits. [...] je demande: Est-ce qu'elle marche aussi sur les fils électriques? Il est surpris un instant, puis la réponse vient très résolue: Non, t'es pas fou! On entend le deuxième coup de cloche et nous précipitons dans l'escalier pour nous laver les mains et nous brosser, avant d'entrer à la salle à manger.

Il fait glacial, le soleil est déjà voilé et la forêt ensevelie dans la brume quand je reviens à la clinique. [...] On ne peut pas encore monter chez maman, les analyses viennent seulement de commencer. [...] On a fait vivre maman dans un corset où elle n'a pas cessé d'étouffer. N'avait-elle pas de courage? Cette idée fait mal. Ce n'est pas cela et, d'une certaine façon, c'est pire. Elle n'a pas eu sa chance, elle était en deçà du courage et de la

possibilité de manifester sa personnalité. Je me rappelle, et cela me paraît souvent déchirant, que maman ne savait pas nager. C'était une grande source d'infériorité pour nous quand nous allions, avec les cousins, nous baigner dans l'étang des Genêts. Tante Claire savait nager en plusieurs styles, elle avait même appris à plonger d'un bateau dans la mer. Maman était restée en deçà, on ne lui avait pas appris à nager dans son enfance et l'idée ne lui était pas venue qu'elle aurait pu apprendre plus tard.

On me laisse enfin entrer, entre deux analyses, dans la chambre de maman. Elle est couchée sur le côté avec une expression tendue que je ne lui ai jamais vue. [...] je suis immédiatement saisi et broyé par la présence beaucoup plus forte de son souffle. Je connais d'une expérience affreuse ce qui lui arrive, j'ai vécu dans l'angoisse ce long moment où l'on rampe ignominieusement vers le but, vers le pardon, vers la douce assumption de l'air pour s'apercevoir en l'atteignant que déjà le poumon se renferme et que tout est à recommencer sans fin. Ce monde rompu, brisé, assailli par des nécessités cruelles, j'y ai été seul. J'y suis maintenant avec elle et nous sommes tous les deux interminablement traînés sur les fondations de cette route aux destinations redoutables. J'aspire, j'expire, je vis avec elle dans un état de malheur compact qui, peu à peu, devient une matière, une sorte de rivage sur lequel on peut prendre appui. [...] L'infirmière vient me chercher, on va reprendre les analyses, torturer ce pauvre corps, qui est déjà de façon si évidente au-delà du pouvoir des médecins. [...] (pp. 112-123)

LES PORTES FROIDES

Je ne touche pas le fond. Peut-être que le pire n'a pas le fond. Comme le reste! Je croyais qu'il y avait un lieu de la défaite, un jour, un instant décisif. Mais non, la défaite est un organisme vivant, un de plus. Ce qui serre le ventre c'est de voir qu'elle grandit. Elle dure, elle traîne, elle s'allonge très lentement, elle s'effiloche. [...] Je ne comprends plus pourquoi une heure en suit une autre, comment un acte prépare un acte. À tout moment, l'anxiété, la peur, le chagrin peuvent fondre sur moi et déchirer le tissu du temps. Le monde est brisé par l'angoisse. La vie n'est plus que crispations et abandonnements épuisés. Le temps n'engendre plus le temps. [...]

Qu'est-ce qui me refusait et provoquait la colère bien cachée? Ce sont les lignes parallèles, les longues lignes de peinture froide, une blanche, une rouge, une blanche, une rouge, qui recouvraient les portes des garages, des écuries et des communs dans la grande cour carrée des Genêts. Ces lignes niaient les vérités de la maison chaude et en affirmaient d'autres. Des vérités froides, sensées, monotones où le blanc dominait tout de sa signature glaciale et affadissait le rouge qui lui servait seulement de support, ayant perdu sa jeunesse et son feu. C'est durant la guerre que j'ai été marqué par elles, quand mes parents ont quitté Blémont pour aller s'installer aux Genêts chez le grand-père paternel. Ils sont d'abord partis avec Olivier, puis papa est venu nous chercher, Poupée, une jeune servante et moi, dans une de ces voitures noires à deux chevaux qu'on appelait victoria. [...] Deux soldats ont [...] arrêté la voiture, papa sans descendre de son siège, leur a dit de fouiller. Ils nous ont trouvés endormis, Poupée et moi sur les genoux de la servante, et ils nous ont laissé filer. Je me suis seulement éveillé un instant. Un des soldats avait la figure très rouge, ce qui m'a fait pleurer. Mais j'aurais pleuré aussi s'il avait eu la figure blanche. Sous

la banquette il y avait des journaux défendus et du beurre je suppose. J'ai tiré gloire, plus tard, des récits qu'on a faits, mais en réalité, durant cette journée, j'ai eu peur et j'ai dormi. [...] Nous sommes arrivés aux Genêts tard dans la nuit. Toute la famille, grand-père en tête, nous attendait avec des lanternes. On avait allumé deux grosses lampes au-dessus des portes de l'écurie et de la remise. Ces portes nous ont parues si froides, si hautes, si sévères, que nous avons, Poupée et moi, éclaté en sanglots. [...] Vous voyez que ce n'était pas seulement une impression personnelle puisque ma sœur s'est mise aussi à crier. À ce moment, maman s'est précipitée vers nous et c'est Poupée, naturellement, qu'elle a emportée dans ses bras. [...] J'étais descendu de la voiture et je me cachais derrière la portière en hurlant. Je ne voulais pas marcher, ni dire bonjour, et surtout pas regarder. Je voulais seulement sangloter à cause de la chaleur de Blémont qui était perdue [...] et surtout, à cause des portes froides et de la glaciale étrangeté des Genêts. Je ne voulais pas entrer, je criais, je tapais du pied. Toute la famille, frigorifiée, était stupéfaite de cette scène. À cause du long voyage et de l'inquiétude qu'on avait ressentie, on ne voulait pas me gronder, ni me bousculer, et je restais à hurler, blotti contre la voiture noire et ne voulant à aucun prix regarder ceux qui m'attendaient, la Grande Muraille qui me faisait face avec ses lanternes et la barbe blanche du grand-père. Je ne voulais pas les reconnaître pour ma famille, vous comprenez, je sentais très bien qu'il y aurait des conséquences et les conséquences sont toujours affreuses. Il faisait de plus en plus froid, le grand-père et les oncles sont rentrés. Les tantes ses sont approchées pour me parler doucement, puis papa et maman. Je criais de plus en plus, on n'osait pas m'emporter de force car on avait peur que je n'attrape des convulsions. C'est à ce moment que la petite servante a eu l'idée d'aller chercher Olivier. Il est arrivé en pantoufles et en robe de chambre. Il ne m'a pas dit bonjour. Il n'a pas essayé de me parler. [...] Il a dit: Avance, idiot! J'ai cessé de crier et je suis monté sur le perron. [...] Olivier m'a emmené et je suis monté dans notre chambre où il y avait deux cadeaux: deux petits wagons gris. L'un d'eux avait un signe de la Croix-Rouge. Il m'a dit: C'est le tien. Je préférerais l'autre, mais il ne me l'a pas donné et j'ai pris celui à la croix rouge. [...]

Personne ne me l'avait appris mais il y avait eu les portes froides et l'abandon de Blémont qu'on ne pouvait pas pardonner. Il fallait une vengeance. Je ne pouvais pas la prendre moi-même, puisque j'étais le plus faible et le plus petit. C'était lui qui devait nous venger. Sur moi. Il n'y avait pas d'autre moyen. Olivier à ce moment occupait presque toute ma vie, je l'aimais beaucoup. On ne se console jamais tout à fait d'avoir aimé de cette façon. Pour lui, c'était différent. Vous savez, [*scil.*, la Sibylle] je ne lui servais pas à grand-chose. À quoi est-ce qu'Olivier vous servait? À me mettre en colère. Elle approuve, elle rit: C'est ça. Elle se lève. Je voudrais bien rester, parler encore, découvrir. Mais l'heure est passée, c'est la fin du mois. Il faut que je paie et que je m'en aille. [...]

Les médecins ont terminés les analyses, on me laisse retourner auprès de maman. Son visage, éclairé par la lampe de chevet, est très rouge et tout son corps est secoué à chaque inspiration. Il faudrait une bonbonne d'oxygène mais le médecin ne l'a autorisée qu'à partir de six heures. En attendant, de petits cris de terreur lui échappent, qui ressemblent à ceux d'une souris traquée. Je suis là, j'assiste à cela, je ne puis rien faire, je ne suis bon à rien. La nuit tombe, je suis triste. [...] Ce soir parce que maman étouffe, mes nerfs sont tristes et la vérité est dure, c'est tout. [...]

Une infirmière apporte enfin la bonbonne d'oxygène que le médecin a autorisée, me dit-elle, pour que maman ne souffre pas trop. Il y a longtemps qu'elle a dépassé le point où trop, plus et moins ont encore une signification. [...] Sous son masque à oxygène, elle ressemble de nouveau à une petite vieille de jadis. [...] Le souffle de maman s'apaise un peu sous l'effet de l'oxygène, elle se détend sur l'oreiller, mais elle garde les yeux fermés comme pour mieux se concentrer sur l'effort. Elle résiste, dit la garde de nuit qui vient d'entrer, quand ils en sont là beaucoup de malades s'abandonnent, mais votre mère va se défendre jusqu'au bout. C'est une petite femme noir, solide, sur laquelle on sent qu'on peut compter. Je lui demande si maman est encore consciente. Par moments sans doute, mais vous savez l'inconscience n'empêche pas de résister. [...] Maman est plus paisible, le visage toujours un peu secoué par l'effort, elle dort ou semble dormir sous le masque. J'embrasse sa main qui est brûlante. [...] Elle me regarde tranquillement, elle ne m'en veut pas. Pour elle je suis une sorte d'enfant, un peu compliqué, un peu à côté de la question (de la question de la mort, peut-être), mais pas méchant en somme. Finalement comme je ne me décide pas à partir, elle m'embrasse, ce qui me fait du bien, et elle me pousse dehors comme aurait fait autrefois la Sibylle. [...] À la maison je me lave les mains dans un petit lavabo situé dans le couloir de la cave. [...] Pendant que je suis ici, maman à la clinique se défend et va résister jusqu'au bout. Je suis à nouveau frappé par tout le vocabulaire guerrier qui accompagne la fin de cette existence apparemment paisible. [...] (pp. 124-136)

LA NUIT

LA RÉSISTANCE

Il y a un enfant, emporté par le jeu, qui retarde l'ennui de prendre ses précautions et qui doit s'enfouir en courant parce que le temps est devenu trop pressé. Il y a qu'on est serré dans le jour comme une momie dans ses bandelettes, qu'on manque le train, qu'on manque le temps, qu'on est en retard chez la Sibylle. [...] vous êtes le Prétendant. L'éternel Prétendant, maigre, brûlé, désenchanté, qui prodigue ses dernières séductions à expliquer pourquoi les choses ne devraient pas être ce qu'elles furent et ce qu'elles sont. [...] On était venu chez la Sibylle pour remettre à flots sa personnalité échouée. On en convenait, tout était à reprendre depuis le début. Au commencement était l'échec, c'est en partant de là comme d'un fond solide qu'on allait rebâtir et retrouver des forces. On était prêt pour en sortir à tous les sacrifices. À condition de gagner sans rien perdre, car on voulait une révolution constructive. Et la Sibylle vous écoutait volontiers expliquer vos erreurs passés et comment les éviter à l'avenir. On était triste mais décidé et, à part ce petit retard irritant – ou persistant – à l'arrivée, les séances se déroulaient bien. Oui, tout allait pour le mieux semblait-il, excepté qu'on n'en sortait pas. On enfonçait au contraire de plus en plus vite, car l'échec n'avait pas de lit, pas de fond d'où rebondir. L'échec grandissait, grossissait, développait ses conséquences et les conséquences de ses conséquences, ce qui composait une famille très vorace. [...] Détendue, patiente, ou peut-être un peu endormie, la Sibylle avait la dimension d'une tigre. Pas besoin de preuves, ni de griffes, il y suffisait d'un sourire et de cette façon tranquille de s'asseoir en occupant le passage. Est-ce que toute la question du monde n'est pas de pouvoir s'asseoir en occupant sa place? Sans rien vouloir. [...] Tout est si lent qu'on croit à des états stables. Il faut pourtant qu'on se

réveille. La résistance ne peut durer. L'attention requise trop grande. Le liquide gèle, la souplesse intérieure se crispe. On ne peut résister toujours. Alors pourquoi résister? [...]

Pourquoi résister? Parce qu'on approche du lieu et du temps où il n'y a plus de raisons, plus d'explications, plus rien. C'est là que je veux parvenir. Tant qu'on résiste, on est encore quelqu'un. On garde un pouvoir. Le pouvoir de dire merde. [...] (pp. 137-144)

LE TROISIÈME JOUR

[...] La garde de nuit a téléphoné, avant de rentrer chez elle, que maman a eu une nuit très pénible. Des étouffements, des frayeurs. Elle a crié, elle s'est débattue. Elle s'est calmée à la fin de la nuit et maintenant elle semble dormir. Il est trop tôt pour aller à la clinique. [...]

Au milieu de ses oreillers, maman paraît écrasée comme si des vagues, des marées avaient passé sur elle. Le visage est celui d'une bête épuisée, il oscille légèrement, on dirait sous l'effet d'un grand désir de repos. Ses bras sortent des manches de sa chemise de nuit, jaunes, ridés et tellement amaigris que ses mains semblent devenues énormes. Hier soir, sa respiration chancelait au bord de l'étouffement, avec un râle tremblant. Ce matin, après la nuit d'angoisses et de cris dont nous a parlé la garde, elle connaît un moment d'apaisement sous l'effet de l'oxygène. Son souffle est mince, difficile, léger, comme s'il devait seulement, et presque à bout de force, écarter à chaque inspiration un brin d'herbe. À ce moment un murmure lui échappe, toujours le même et qui a la forme d'une question. Elle semble dire très bas: Quoi? Comme je faisais constamment autrefois et comme je fais encore souvent. Un jour la Sibylle m'a demandé: Qu'est-ce que vous faites avec ce «quoi»? J'ai été surpris, je n'avais pas remarqué cette habitude, mais la réponse est venue tout de suite. Je coupe. Je coupe la cordon très ancien. Je coupe les liens avec Mérance, avec Olivier, avec Blémont. Je coupe le chemin du soleil, le chemin qui descend, le chemin du galop. Je coupe tous les chemins vers la profondeur. [...] C'est à ce moment qu'est apparu le rêve du rat. Il est malade, il perd ses forces comme moi. [...] Je n'ai pas tué mon rat, je n'ai pas tué mon mal. Nous vivions encore, tous deux, dans un puissant élan de terreur et de joie.

Les infirmières entrent pour les soins, le médecin va venir bientôt et elles me demandent de sortir. Pendant qu'elles rangent la chambre, j'embrasse les mains de maman qui tressautent chaque fois qu'avec son souffle elle fait: quoi? Elle aussi, elle coupe, mais ce sont les liens de sa prison. Les mille liens qui la reliaient aux convenances, aux préjugés, aux lois de son milieu, aux soucis inutiles, à tout ce qui l'a empêchée de vivre et d'être elle-même. Je la regarde avant de sortir, elle semble s'être enfoncée encore dans ses oreillers. En fermant la porte, en tournant dans les corridors, j'embrasse ces formes qui s'enfoncent en résistant. J'embrasse maman dans mon cœur et avec elle les pierres de la cascade sous le pont des Genêts. [...] Ainsi que les pierres de la cascade, maman est définitivement étendue dans le lit étranger, dans celui de la lignée paternelle. Elle est entourée par une force plus grande et plus froide que la sienne. Elle enfonce, elle va perdre sa forme dans ce sol incompréhensible et incertain. Elle enfonce mais elle résiste. Après avoir fait une cascade, elle fera un rebond de l'eau sur la pierre, puis un remous, un sillage. Ensuite

plus rien, mais la lignée continuera d'être insensiblement modifiée par cette présence, invisible et solide, sous le sable, quand plus personne ne saura qui elle a été et que nos actes et nos pensées seront retournés dans le cycle. (pp. 145-152)

LA LIGNÉE

Pour la comprendre il faut aimer le moëllon de l'ancien pays. La pierre grise, façonnée au marteau, par des hommes accroupis au bord des carrières, sous des petits toits de chaume. Qui frappent patiemment jour après jour, et la pierre, bosselée par le marteau, demeure toujours indécise, entre le cercle et le carrée, avant d'être enrobée de ciment et de former les murs et les villages gris du plateau. [...]

Au déjeuner, Poupée me demande d'aller chercher la sœur de maman pour la conduire à la clinique. Elle est religieuse et vient d'obtenir l'autorisation de venir la voir. [...] Pendant que nous roulons à travers la forêt, la tante s'informe de la famille et des enfants avec un intérêt réel, mais un fond d'indifférence aux circonstances qui me frappe. [...] Dès notre arrivée à la clinique, elle parle aux religieuses de service, elle s'informe de l'une d'elles dont la sœur est dans son couvent. Je vois qu'elle cherche à créer autour de maman un climat de sympathie, afin d'obtenir pour elle un peu de ces minimes faveurs dont elle a pu, ayant longtemps travaillé dans des hôpitaux, mesurer l'importance. [...] Elle arrive à son chevet, elle l'embrasse et maman qui, depuis son départ de la maison, garde les yeux fermés, les ouvre pour elle, la reconnaît et lui fait de la main un petit signe épuisé. Elle la regarde, on dirait de très loin, peut-être du temps de leur enfance. Elle est la sœur aînée, celle qui aurait dû forcer le passage, frayer la voie, mais elle a toujours eu peur et c'est l'autre somme toute qui a sauté le pas et fait ce qu'elle voulait. Elle, malgré ses deux maisons et ses nombreux enfants, n'a jamais pu le faire. Elle n'a jamais su exactement qui elle était, ni ce qu'elle voulait. Cela l'a souvent mise de mauvaise humeur, elle finissait sa vie dans la mauvaise humeur, quand a surgi l'attaque. Il a fallu se défendre et elle s'est défendue tant qu'elle a pu, depuis qu'on lui a enlevé sa dernière coquille: sa chambre et sa maison. Peut-être va-t-elle enfin pouvoir se détendre, s'abandonner, puisque l'autre, la maigre, la cadette, si maladroite dans la vie et qui ne s'est pas mariée, semble tout à coup être devenue l'aînée. C'est elle, aujourd'hui, la veuve, la grande mère, la mère église. On peut sur l'oreiller laisser glisser son visage vers elle pour obtenir sa paix et sa protection. Je suis vieille, je suis devenue une vieille et pourtant je suis toujours la petite fille trop sage, avec un grand nœud blanc dans ses cheveux indécis. Ce qui s'écoule dans le courant, ce qui s'efface déjà sous le sable, c'est tout ce qu'il a fallu vivre entre les deux, la jeunesse sévère, l'amour inaccompli, cet homme et ces enfants dont on était responsable par ses entrailles [...] [La tante] se tourne vers moi et, toujours de sa petite voix pointue, quotidienne, tranquillement assurée, elle me dit: Je vois que ta maman veut rester seule avec moi, nous allons dire notre chapelet ensemble. [...]

En revenant je trouve la tante en train de causer dans la cuisine de l'étage avec une des religieuses de la clinique. [...] Ta maman s'est endormie, elle a été heureuse de dire son chapelet avec moi. Maintenant il vaut mieux que je parte, je vais lui dire adieu. [...] Puis regardant maman en face, de sa petite voix de ruisseau, sans aucune solennité: Le bon Dieu te voit et la Sainte Vierge aussi. Prier, souffrir, s'offrir, c'est la règle. Maman

lève à demi les yeux vers sa sœur et la regarde, comme d'un autre monde, où les paroles n'ont plus cours. Est-ce que la tante ne la voit pas, elle continue sans se troubler: Offre tes souffrances pour tes enfants, pour tes petits-enfants et, il faut bien élargir un peu nos horizons, pour la paix du pays, pour la paix du monde. Elle dit tout cela avec une simplicité désarmée, comme une succession d'évidences qu'elle se contente de rappeler et sans quitter pour autant sa voix de petite fourmi noire, où je trouve au passage quelques traces savoureuses de l'accent de Blémont. Maman ne lui répond pas, elle ne peut plus parler, mais elle la regarde de loin, de toujours plus loin. On a l'impression qu'elle ne la voit plus, quand soudain, avec l'ombre esquissée d'un sourire, elle fait deux fois ce petit geste de la main gauche qui lui est devenu familier depuis sa maladie. Un geste d'adieu. [...] D'un geste, elle est redevenue la sœur aînée, la mère, l'amour fort et je lui en sais une reconnaissance infinie. [...] Je l'aide [*scil.*, la zia] à monter dans la voiture et à y ramasser ses jupes. Elle [...] dit avec beaucoup d'autorité: Elle [*scil.*, la madre] souffre très fort, mais elle le cache. Puis avec une sorte d'indifférence: Elle va mourir. Je ressens un choc et demande: Quand? Demain, ou dans la nuit après, si le cœur tient jusque-là. Instinctivement je dis: Il ne faut pas le souhaiter, si elle souffre tant. Elle se tourne un peu vers moi: Qu'en sais-tu? [...] Comme si c'était une évidence, elle ajoute: C'est l'expiation. Cette fois c'est trop, de tout mon côté déprimé, de tout le ressentiment de ma jeunesse prisonnière, je me révolte contre cette interprétation cagote. Puis j'ai envie d'éclater de rire ou de la serrer dans mes bras, car elle a de nouveau vu juste et marqué un but. Avec ce mot, qui est celui qu'elle connaît, elle a dit ce qui se passe et ce qu'il importe de comprendre. Pour vivre pleinement, il faut payer. Si on n'a plus que ça, il faut payer avec sa vie. Et cette vérité-là n'est pas triste. [...]

Je reviens à l'heure du dîner. [...] De nombreux amis téléphonent pour prendre des nouvelles. Pendant que Poupée est occupée par l'un d'eux, j'entre seul dans la chambre de maman, qu'on a remise en ordre et qui est déjà une chambre vide. [...] Je tombe de fatigue et je vais retrouver Poupée au salon. [...] Je ne comprends qu'à demi ce qu'elle me dit et elle ne répond guère. Les mots n'ont plus d'importance, toute notre attention est ailleurs, requise par le souffle ténu qui passe là-bas sur les lèvres desséchées de maman et qui parle, avec tant d'autorité, à travers cette bouche si longtemps indécise. (pp. 152-172)

LA NUIT

«JE M'ACQUITTERAY»

Dans ce rêve, le petit garçon veut posséder le bélier jeune. Il le tient par les cornes mais la bête se débat et blesse l'enfant, sans que la mère se fâche. [...] Alors un officier russo-allemand descend d'un char. Son uniforme est rigoureux et impeccable. Il porte des armes très belles. Des armes noires et brillantes. On y lit: «Je n'acquitteray». [...] mais de quoi fallait-il s'acquitter? La réponse est: d'avoir vécu. C'est ici que l'esprit fait silence, retrouvant la première interrogation: Est-ce que tu n'es pas de trop? Est-ce qu'Olivier ne suffisait pas? Alors deux voix, l'une brève et parfois impatiente et l'autre presque éteinte: Tu n'avais pas le droit de vivre? Et la parole ne cesse pas d'interroger, ni la vie de répondre. [...]

Maman, elle n'a jamais d'argent. Stupéfait par l'aspect décisif et coupant de cette vérité fondamentale. La pauvre, si elle n'a jamais d'argent, est-ce parce qu'elle n'a plus de terre? Serait-ce pour cela que la mienne s'en va si vite? Si cela continue, nous allons nous retrouver, comme naguère, bien serrés, bien noués tous les deux mais cette fois par le cordon de la mort. Pourquoi n'a-t-elle jamais d'argent? On n'en manquait pas sur la Grande Muraille, ça au moins ne manquait pas. Mais il fallait le justifier, tenir les comptes, les montrer au père pour avoir l'absolution des dépenses et recevoir de l'argent neuf. C'est qu'on était naïve et de conscience délicate, ne truquant rien, montrant ses factures, ayant peur de garder pour soi le moindre sou non justifié. Ou de le garder pour ses fils, les filles avaient le père et faisaient des mines, mais nous. Tout était sur le livre de comptes, tout passait sur le regard paternel. Quelle vie bridée, gênée, ennuyeuse. Jamais un trafic amusant, jamais un carottage inespéré, aucune complicité entre nous, comme si elle nous avait expulsé de son ventre. Le père au moins était à l'aise avec l'argent et c'était reposant. Tandis qu'elle en avait peur, comme elle avait peur de tout. À cause d'elle j'ai biaisé avec l'argent. [...] (pp. 175-179).

LA RÈGLE FONDAMENTALE

La règle fondamentale c'est qu'il faut tout dire. Les pensées, les rêves, les désirs: tous vos mensonges. Les paroles sont comme l'eau, rien ne leur résiste. [...] Le bonheur serait de se taire mais la Sibylle ne veut pas mon bonheur. [...] la règle – ou le silence de la Sibylle – demeure, qui exige tout. Alors une question est posée. On ne sait pas à qui, ni par qui, mais elle vous atteint au centre. Elle pénètre en vous jusqu'au noyau ténébreux où elle vous force à distinguer une sorte de matière, ou de nature. Une forme vivante, un homme peut-être, d'une espèce assez vigoureuse avec un côté travailleur de force et un côté bon garçon. [...] Personne ne sait son nom, mais cela n'a pas d'importance. Il est l'homme noir [...] Je m'aperçois, pour la première fois, que par toute la part submergée de moi-même je suis l'homme noir. [...] (pp. 173-186)

LE QUATRIÈME JOUR

Nuit affreuse. Ma vie n'est plus en moi. On dirait qu'elle s'est écoulée dans l'éten-due beaucoup plus vaste et brumeuse de la mort de maman. [...] Toute pensée s'éteint en entrant dans la salle à manger. Poupée a aussi mal dormi que moi et la garde de nuit vient de téléphoner que maman a eu une nuit terrible. Elle s'est débattue longtemps, en poussant des cris, avant de s'évanouir et elle ne s'est ranimée que lentement. On a pré-venu le médecin qui a autorisé, enfin, l'usage constant du masque à oxygène. [...] Je me retrouve dans la chambre de maman, sans m'en être aperçu. Hier soir sa respiration était mince, ténue et semblait sinuer péniblement entre les racines des grandes herbes. Depuis qu'on lui laisse constamment le masque à oxygène, elle est plus calme et semble avoir repris des forces. Inconsciente sous le masque, elle n'est cependant plus qu'un effort pour respirer. À chaque inspiration son visage se soulève sur les oreillers et le souffle pénètre en elle avec un long râle, un frottement de pierres brutes l'une contre l'autre. [...] À la fin de l'expiration, les lèvres hésitent un peu, comme celles d'un poisson hors de l'eau. [...] À travers la détente de mes muscles et de mes pensées, je rejoins l'image d'une femme à la fin délicieuse de sa jeunesse, habitée encore par une douce gaieté sensuelle et pleine de jardins, de chemins verts et de fruits cueillis dans les arbres. Je marche, je monte à travers

elle un escalier de pierre, un escalier de bois. Le corridor a un plancher qui grince, avant la porte, avant la scène, avant le jeu originel. (pp. 189-194)

LE JEU ORIGINEL

Dans mon plus ancien souvenir, je me retrouve dans une chambre avec Olivier. [...] Olivier se balance sur un grand cheval brun à bascule. Il porte une armure et un casque empanaché. Il suit adroitement des reins le mouvement du cheval et suce deux doigts de sa main gauche, comme il fait quand il se sent bien. L'autre est assis par terre et joue avec application, il tient à la main un petit sabre à poignée de cuivre. [...] Il faut pour cela retourner sur les lieux de la scène. Elle s'est passée aux Genêts, dans la chambre située au fond de ce corridor des communs, qui donnait sur un grand nombre de petites chambres, la plupart inoccupées. Ce couloir, cloisonné d'un bois pauvre, est empreint, à cause de sa longueur et du jour triste qui tombe des fenêtres donnant au nord, d'une sorte de solennité mesquine. [...] Enfants, ce corridor nous effrayait et lorsque plus tard j'ai lu des contes où des voyageurs incrédules voulaient aller dormir dans une chambre hantée, c'est toujours là que les voyais passer, d'une allure lente et solennelle, une bougie à la main, avant de pénétrer sur la scène du drame. [...] Après avoir bondi et dansé sur les épais matelas de laine des grands lits, nous revenions aux nôtres qui étaient petits et garnis seulement de matelas et d'oreillers de crin. C'est alors que nous commençons le jeu, qui était simple comme il convient, mais assorti de règles compliquées qu'il fallait respecter strictement. La première règle était de se mettre sur le ventre, la figure enfoncée dans l'oreiller, ou bien à genoux, l'oreiller entre les cuisses et le visage sur le matelas. On pouvait alors se frotter doucement le ventre sur le matelas ou l'oreiller. Si on éprouvait une sensation, jointe au sentiment d'avoir réellement produit une chose vivante, on criait: J'ai fait un jeune. La récompense était le rire, qui nous saisissait alors tous les deux ou tous les trois, car à l'heure de la sieste nous pratiquions souvent le jeu avec un cousin. La seconde règle ne permettait de pratiquer le jeu que s'il y avait du soleil et seulement dans la chambre blanche. [...] Le jeu était une entreprise sérieuse où toutes nos facultés étaient tendues, et en même temps une farce. Une farce que nous faisions au bon Dieu et aux grandes personnes, qui croyaient s'être réservé exclusivement la puissance de créer et de faire des jeunes, en leur dérobant, sans qu'elles s'en aperçoivent, ce pouvoir dont nous usions avec une liberté et une fréquence délicieuses. [...] Il n'y avait rien de caché dans le jeu, mais au contraire beaucoup de clarté et un esprit de recherche où l'intelligence s'aiguissait. [...] Je ne me rappelle plus comment a fini le jeu. J'ai le souvenir d'une petite fille qui devait venir passer quelques jours à Blémont et que nous attendions depuis longtemps avec grande impatience. [...] mais on ne peut pas voir son visage, ni se rappeler son nom. Ensuite il n'y a plus rien, si ce n'est un lourd sentiment de désastre et d'injustice, que je ne puis situer dans le temps mais qui couvre à la fois la fin du jeu et la disparition de la petite fille. Nous avons dû l'initier au jeu et elle en aura parlé, je suppose. [...] Après la découverte du jeu il y a eu un conseil de famille, une assemblée formidable. [...] Olivier refuse de répondre [...] Quand on lui répète les paroles de la petite fille, il se contente de hausser les épaules, l'aire de dire: comment pouvez-vous faire attention à ce que raconte une fille? [...] Finalement, comme s'ils n'en venaient pas à bout, ils l'ont fait sortir et je suis resté seul. J'ai dû m'effondre très vite [...] et ils m'ont forcé à avouer je ne sais quoi dans leur langue, où tout prenait un sens différent que je ne pouvais plus réfuter. C'est pour cela qu'il y a sur mon enfance ce poids

formidable de larmes [...] et ce sentiment d'être coupable, non pas envers eux bien sûr, mais envers Olivier et peut-être envers moi-même. C'est là qu'a commencé l'agression vengeresse d'Olivier, ses: Froussard, petit froussard. [...] Le soir, maman vient dans notre chambre. Nous sommes préparés à ses reproches, à sa colère peut-être et à la punition qui doit précéder le pardon. Mais elle n'est pas en colère, elle est très douce. Elle est infiniment triste et émue. Elle s'assied sur une chaise, nous prend près d'elle: Vous m'avez fait beaucoup de chagrin, je ne croyais pas que vous pourriez me faire tant de chagrin. Votre père est très fâché, il vous pardonne mais il ne vous pardonnera pas une deuxième fois. Si vous continuez à faire ces vilains jeux, à dire ces horribles mots, [il s'agit en particulier d'un mot que Henry et son frère Olivier s'amuse à prononcer de façon particulière: cul] il vous infligera la plus grande punition [...] Olivier est admirable. Il se dégage doucement de son bras, la regarde en face et demande: Qu'est-ce que c'est la plus grande punition? Des larmes coulent des yeux de maman, elle le regarde d'un air de reproche: Tu le sais très bien. [...] Le matin, je saute de mon lit, je cours pieds nus vers celui d'Olivier malgré le danger des échardes, car je sais: La plus grande punition, c'est quand on vous habille en fille. Olivier ne répond toujours pas, mais je vois bien sur son visage que c'est ça. Est-ce que les garçons alors deviennent des filles? Il me fait signe, on dirait qu'il me supplie d'arrêter. Il ne sait pas, mais pour la première fois Olivier s'effraie. Et nous avons peur, tous les deux, misérablement. [...]

Maman ne permet jamais qu'on la touche et c'est son front qu'elle penche vers vous pour que vous l'embrassiez. Si vous lui prenez seulement la main, même en faisant semblant de jouer, elle vous fait sentir que vous êtes ridicule. Revenant de retraite elle répétait avec admiration à tante Claire un mot de Maria Montessori: Ne touche pas ton enfant, sinon pour le servir. Mais moi j'avais besoin qu'on me touche et qu'on m'aide à toucher le monde. [...]

J'avance pas à pas dans ce labyrinthe de sons, de regards et de souvenirs lacérés, sans savoir où il va me mener. Parfois je suis seul et cela fait peur. Le plus souvent je suis poussé et soutenu par le silence de la Sibylle et je m'aperçois que notre travail, interrompu en apparence, n'a jamais cessé de se poursuivre dans la voracité de l'espace intérieur. [...] Avec le jeu, je suis devant le noyau le plus ancien, le plus dense du passé [...] Il faut qu'à travers lui je pénètre jusqu'au cœur de la scène et que je voie qu'elle n'était pas le lieu d'une élection divine. La scène est l'instant où l'enfant découvre, dans l'éclat du soleil, qu'il possède lui aussi le pouvoir et l'arme qui rend Olivier magnifique et touffu. [...] Il faut accepter de devenir moi et pas lui, ce n'est pas facile mais la découverte de la circonstance éclatante m'y conduit. Pourquoi me conduit-elle vers le jeu? Car Olivier sur son cheval n'a aucun besoin du jeu, ni d'exprimer son bonheur. Il lui suffit merveilleusement de se balancer et d'être. C'est moi qui, en découvrant mon pouvoir, ai eu besoin de l'agrandir pour me trouver et pour me vivre avec plus d'intensité dans les mots. C'est là qu'est l'importance du jeu et la nécessité de créer le jeune avec son ventre, mais aussi avec mots qui sont un ventre, un autre arbre, inépuisable celui-là, de sensations. Les mots ont peut-être élargi la vie d'Olivier, il semble qu'ils aient créé la mienne. Avec eux, pour la première fois, je suis. Grâce aux mots, le registre des sensations augmente sans mesure et suscite, au sein du plaisir, un autre plaisir tout proche de la douleur et parfois de la pa-

nique. On joue d'abord avec les mots de tous, puis avec les mots drôles et sales qu'on ne peut employer qu'entre soi, enfin avec les associations condamnables, comme cul tout nu du petit Jésus, qui constituent un univers fermé entre garçons, une sorte de fraternité supplémentaire, profanatoire et chevaleresque. Dans une zone plus profonde il y a des mots étranges, dépourvus de sens, qu'on retrouve, venus on ne sait d'où, et qu'on prononce pour soi seul aux toilettes, dans son lit ou parfois, les jours de fièvre, en regardant l'hiver à la fenêtre. Ce qu'on découvre ou ce qu'on poursuit dans ces mots-là, ce qui provoque parfois une douceur et une douleur fulgurantes, ce n'est plus un sens, ni des images mais à peine des sons. C'est ce qui existait avant les sons, dans un monde ancien, infiniment plus maternel, plus tendre, plus protégé que celui-ci. [...] C'est à cette époque de l'innocence et de la liberté des mots que la vie et la mort existent le plus. Qu'il y a le maximum d'ombre et de soleil naïf, de danger, de ruse et de vivacité. [...]

Je reprends conscience du souffle de maman en le percevant plus rauque et venu de plus loin. L'aspiration ne part plus du cou, mais des épaules d'où la secousse s'étend à la tête qui agite ses oreillers. Le masque à oxygène tressaute légèrement sur son visage. [...] Tout ce que maman a encore de force est concentré dans cet effort pour l'aspiration après quoi elle s'abandonne un instant, pendant que la dure mécanique se charge du reste. [...] (pp. 194-224)

LE CHANT DU BÉLIER

[...] Pourquoi me suis-je senti coupable? Parce que depuis plusieurs jours nous provoquions le bélier. Nous nous cachions derrière de gros arbres dans le pré et nous le lapidions avec nos catapultes. Bien entendu je le ratais, mais Olivier l'atteignait souvent et Albert [*scil.*, un amico], qui était cruel, le touchait aux endroits sensibles. Le bélier cherchait d'où venait l'attaque et se précipitait vers nous. Nous changions d'arbre ou nous tournions autour de celui qui nous protégeait pendant qu'il le frappait de la tête. Tout cela dans des terreurs et des plaisirs indescriptibles. [...] Finalement le bélier était devenu très méchant. [...] Le jour où j'étais tombé, en me sauvant d'un arbre à l'autre, il m'avait franchi comme un obstacle pour foncer Albert. J'avais senti en ce moment qu'il était animé par l'esprit d'Olivier. Sa colère contre moi était soudaine et irrésistible comme la sienne, mais elle s'arrêtait au moment où j'étais à terre. Dans la mesure où, en moi-même, j'étais souvent Olivier, j'étais aussi à travers lui, le bélier. Et j'étais déclaré non coupable par grand-père. L'incendie de Sainpierre avait créé un lien entre grand-père et moi. J'étais son filleul et il avait pour moi une sorte de préférence bourrue, un mouvement du fort au faible, exprimé uniquement par des gestes. [...] Que le chant du bélier me justifie donc, car saisi par son image plus puissante que la mort, j'ai senti que je pouvais, moi aussi, frapper de la tête et bondir dans la parole.

Poupée s'est éveillée et elle se lève de temps en temps pour remettre les oreillers en place et humecter les lèvres desséchées de maman. Pendant qu'une infirmière refait le lit avec elle, je sors un instant dans le corridor et je m'aperçois que je suis glacé et ankylosé par l'immobilité. Poupée est encore plus mal en point que moi et je la presse de partir un moment se reposer à la maison et y prendre quelque chose de chaud. [...] J'éprouve une sorte de soulagement à son départ car j'ai un grand désir de me trouver un moment seul

près de maman. [...] Maman respire un peu plus aisément et, suivant le conseil de l'infirmière, je renferme la fenêtre pour atténuer le froid. [...] (pp. 224-231)

LA BELLE

J'étais à mon bureau avec des hommes d'affaires, ce samedi après-midi, pour étudier un projet qui pouvait peut-être nous sauver. La belle devait nous rejoindre. [...] Elle était en retard comme toujours et j'avais dû entamer seul l'entretien. [...] On entend du bruit dans le corridor. C'est elle enfin. Je sors la chercher et, en lui levant son manteau, je suis stupéfait de constater qu'elle a des tâches de boue sur le visage et sur sa robe. [...] Il n'y a pas de spectacle plus désolant que celui de la confusion de la beauté. [...]

Je m'approche du lit, le corps inconscient de maman continue à être soulevé durement par l'action défensive du souffle. [...] J'ai presque la même position que maman et, sans la perdre des yeux, je poursuis sur les murs et sur le plafond les formes en dissolution de l'événement. C'est ainsi qu'un soir j'ai éprouvé le retour de la parole. Après la séance chez la Sibylle qui n'avait été que vaine mise à jour de matériel rebuté, après le triste repas solitaire, je travaillais à un de ces griffonnages obstinés qui ne voulaient pas, ou qui voulaient trop, s'ordonner en poème. D'une tout autre direction, d'un lieu où le vent soufflait encore, les mots se sont mis à jaillir. Impossible de les retenir et de les fixer sur le papier. Il n'était plus question d'écrire, mais d'entendre, de se lever et de se mettre en marche dans une grande agitation. Étaient-ce encore des mots? Plutôt des sons, des rythmes, des songes du sang. Qui m'assaillaient de tous les côtés. [...] C'est en vain que je voudrais capter le cri d'existence des voyelles. Ce qui était dictée abrupte, langage absolu, ne forme déjà plus que des sons dégonflés dans ma bouche. Quelque chose a voulu parler à travers moi mais il eût fallu une écoute plus fine, une main plus exercée que la mienne. Je ne suis toujours que le traducteur infidèle. [...] Il fallait revenir en arrière. Jusqu'à cet endroit où l'homme blanc et l'homme noir ont combattu. Où tu as assumé l'homme noir qui, par violence, par ruse et par abomination a tenté de vaincre l'autre et n'a pas été vaincu par lui. Ce combat, cet affrontement, c'est la vie, c'est l'écriture que je veux vivre. [...] (pp. 231-243)

LA SIBYLLE EN COLÈRE

[...] Elle regarde d'un œil hostile l'épaisse matière sur laquelle vous vous éreintez et que vous êtes incapable de soulever. [...] On n'y peut rien, la vigueur s'écoule on ne sait où. Il y a une perte vitale, un tuyau crevé, une déchirure par où la force s'en va. On en a honte, mais plus souvent on en a pitié. Quand on y pense les larmes viennent aux yeux. Vous avez si bon cœur. Ce n'est pas seulement votre déchirure, c'est celle de la terre. La force de la terre s'en va. Tout se décolore: l'ancienne splendeur, la beauté, tout fout le camp, tout grouille et se fait innombrable. Il n'y a déjà plus que deux couleurs: le gris ou le brun et le tissu du monde rétrécit. Ce n'est pas tant votre déchirure qui importe, vous savez bien que vous n'avez pas d'importance, c'est la déchirure du monde qui effraie. Ce sang qui s'écoule dans le lieu obscur. Les cris que personne n'entend. Les cris qui sont proférés dans le sommeil de tous, lorsqu'on n'a plus la force de remettre le masque qui glisse sur le visage et que la chose terrible approche. [...] on sent bien que le terrible est certain. À cause du sang de la naissance qui demeure inexpiable. À cause de ces hurlements d'épouvante que la mère a poussés devant vous avant qu'on apporte l'oxygène et qui n'étaient

plus finalement que des gémissements de souris. [...] Comment faire sans la Sibylle? Car son image aujourd'hui signifie: je vous ai tiré du pire, le reste c'est votre affaire. [...] Elle a raison, car on peut vivre en somme et supporter la déchirure. C'est vous qui voulez plus, vous qui avez connu que le monde comme ça n'était pas le vrai. Pas celui que vous voulez vivre. Vous appelez ça la guérison, ce qui n'est qu'un mot recouvrant sans doute d'autres états instables. Pourquoi? Parce que vous avez dit oui un jour à ce mouvement qui vous poussait en avant. [...] On veut donc aller plus loin dans la découverte de soi, de l'équilibre et de l'œuvre. Dans la direction des grands mots, comme vous le fait remarquer l'humeur de la Sibylle. En réalité un seul vous importe: s'exprimer. Ce qui voulait dire au temps de la chambre blanche: produire le jeune et le dire avec toute sa vie. Grâce à la Sibylle on a pu s'exprimer, mais ce n'est plus à la même profondeur. [...] Elle semble s'irriter à mesure que son image se fait plus précise. Sa voix s'élève de plusieurs tons et parvient à ces consonances vulgaires [...] Ce qui stupéfie dans sa colère, c'est que ce tout qu'elle exige, est précisément ce pour quoi on voudrait continuer à guérir. Ce que l'on voudrait pouvoir exprimer si on trouvait la force de l'oser. [...] Une violente colère me soulève. Elle ment. Il est bien clair maintenant que ce que je veux produire et exprimer, c'est tout. Et tout c'est l'Église, la mère et la matière. Tout, c'est la religion. L'ancienne ou la future je m'en moque, je ne songe pas à la nommer, ni à la définir. Puisqu'elle est là. Au centre de moi-même où quelque chose aime éperdument et, du délaissement, de l'angoisse et de l'ignorance, s'élève parfois jusqu'à la pensée d'exister. [...] Que s'est-il passé? Est-ce la colère de la mère contre le fils? Pourquoi? Pour qu'il coupe le cordon ombilical? Pour qu'il se mette en colère à son tour? [...] Elle se penche légèrement vers vous: Quand la mère a été mise très en colère, le fils se tourne vers le monde. Le monde lui parle et la mère peut enfin se taire. [...] (pp. 224-249)

LA DERNIÈRE NUIT

Poupée me dit que pendant mon départ maman est soudain devenue très pâle. Elle a cru qu'elle allait passer. Le souffle depuis a repris son cours et je la trouve comme je l'ai quittée tout à l'heure. C'est toujours le même rôle fragile, le même chemin ténébreux de l'air à travers les poumons qui le transforment en souffrance. Mais le cœur tient bon et c'est lui qui maintient l'édifice. [...] nous parlons à voix basse du passé et de maman. De sa terreur enfantine des ténèbres, des craquements des parquets et de la sévérité de son père, toutes ses peurs oubliées qui, depuis sa première attaque, remontent sans fin dans les angoisses de ses nuits. Poupée a encore connu Blémont tandis que les autres sont nés aux Genêts. Nous avons tous souffert, dit-elle, de notre vie puis des vacances passées là. Nous n'y étions qu'en second et nous ne nous sentions pas chez nous. Les enfants de tante Claire qui y étaient arrivés avant nous, se sentaient bien chez eux au contraire. [...] Nous sentions qu'ils appartenaient à une autre race, plus puissante que la nôtre. Cela était aggravé par le sentiment d'infériorité que maman éprouvait à l'égard de tante Claire qui avait fait un mariage d'amour alors que le sien avait été arrangé entre les deux familles. Tante Claire avait tellement d'aisance et de gaieté naturelle, elle avait été la plus jolie fille de Sainpierre tandis que maman n'était pas belle. Je sursaute à cette remarque. Je suis profondément choqué et plus encore surpris. Jamais l'idée ne m'avait affleuré que pendant sa jeunesse maman ait pu ne pas être belle. Dans tous mes souvenirs de cette époque, elle est toujours très belle. Je n'ose pas l'affirmer pourtant, je ne puis qu'objecter: Sur ses pho-

tos maman était jolie. Pourquoi Poupée insiste-t-elle: Tu sais comment les photographes arrangent les choses. Maman n'était pas mal, elle était gracieuse et s'habillait bien, mais elle manquait d'éclat et n'avait pas de beaux traits. Je suis bouleversé par cette vision tellement différente de la mienne, qui remet tout mon passé en cause et qui correspond peut-être à la réalité. Oui, mais quelle réalité? celle des autres, car si l'image verticale que je retrouve dans mon enfance était souvent froide et contraignante, cela ne l'empêchait pas de rayonner de la beauté du manque. À travers une absence presque perpétuelle, les apparitions de la chaleur étaient des moments de grâce inespérés: un sourire fugitif, un appel à travers des murailles de feuilles et ce rire si joyeux qu'elle avait parfois, comme un carillon de perles où fusaient des notes enfantines. Durant les tristes années de collège, la beauté avait déserté la vie quotidienne pour se réfugier dans les jeux et les livres. Pourtant toujours et aujourd'hui encore, dans la courbe creusée et magnifique de la tempe, j'ai senti sa présence et son pouvoir maternel sur mon cœur. Est-ce que sa beauté n'aurait existé que pour moi? [Poupée] dit: Tu te rappelles, après les Genêts quand nous habitons cette sinistre rue de Bériot. Dès la fin du repas du soir vous vous échappiez tout de suite, Olivier et toi, dans votre chambre. Nous allions dans la chambre à jouer. Papa travaillait dans son bureau et maman toute seule au salon faisait de la couture ou lisait. Jamais elle n'a su nous rassembler autour d'elle pour quelque chose de gai ou d'intéressant. Comme c'était morne et vide tout cela. En parlant ainsi nous agissons déjà comme si elle ne devait plus jamais nous entendre et nous nous arrêtons avec un sentiment de gêne. [...] La joue profondément enfouie dans l'oreiller, à demi tournée vers la bombe à oxygène, à laquelle par le mouvement incessant de ses lèvres elle a l'air d'adresser une prière, elle est de plus en plus pareille à un grand poisson capturé qui halète sur le sable. Est-ce que le Dieu des poissons viendra lui jeter l'hameçon? Est-ce qu'il lui accordera la libération du mal et la rémission des poumons? [...] Que la lumière est pauvre dans cette chambre. C'était ainsi dans les maisons de province. Elle aura donc vécu sa vie avec une lumière de province. Sa jeunesse s'est écoulée avec des lampes à pétrole, des bougies et la grosse lampe verte à acétylène qu'on posait sur la table ronde de la véranda à Blémont. [...] On peut seulement se demander ce que maman serait devenue avec une autre lumière. Si elle avait su conduire. Si elle avait pu comprendre le Cubisme en 1910 ou même en 1920. Si elle avait, une fois, nagé nue dans la mer. [...] De temps en temps un souvenir, toujours plus lointain, revient à la surface, nous nous le communiquons à voix basse et il nous restitue un peu de sa chaleur. Puis nous retombons dans le rythme cahoté du souffle. Le long mouvement, très aggravé, de l'inspiration qui soulève maintenant le buste tout entier, secoue sans respect la tête et fait s'ouvrir et trembler les pauvres lèvres encore protégées par le Dieu des poissons. [...] Cette bête rendue, cette barque échouée, ce grand poisson dont la forme essentielle se simplifie de plus en plus sous les draps avant de plonger dans l'étonnante profondeur, est-ce encore ma mère ou déjà la vie qui se transforme et qui retourne à l'élément originel. Je ne sais plus qui elle est ni qui je suis. Elle m'attire et elle m'épouvante. Il me semble déjà la voir, comme la bombe tout à l'heure, jaillir de son lit et s'élancer en criant dans la mer. Je l'invoque, je la supplie du fond de l'âme: Baleine, Baleine franche ne nous abandonne pas. Et je songe à Jonas vomi sur le sable avec le torrent des mots. Entre la garde de nuit. [...] Nous la voyons s'attrister en scrutant le visage et la cadence du souffle. Le cœur faiblit, dit-elle, elle ne passera pas la nuit. [...] elle nous presse, non, elle nous donne l'ordre d'aller manger quelque chose. Comme deux enfants nous obéissons sans rien dire, enfignons

les corridors et les escaliers éclairés de veilleuses et montons dans la voiture. [...] Il est très tard, tout le monde est couché quand nous arrivons à la maison. [...] Les souvenirs remontent en foule avec la douleur de la mort, l'amertume du temps passé mais aussi la flamme légère et comme invincible de l'enfance. [...] En m'arrêtant devant la clinique je me sens écœuré, envahi par une sorte de désespoir à l'idée des formalités à faire pour obtenir d'entrer au milieu de la nuit. [...] Devant la porte je m'efface. Je laisse Poupée passer la première. Nous sommes à peine entrés dans la chambre que maman meurt.

Elle vient de mourir d'un brusque arrêt du cœur, Poupée et la garde de nuit la soutiennent encore entre leurs bras et pleurent. J'aimerais pleurer, moi aussi, mais je suis terrifié. Je suis atteint au plus profond de l'être par la fin du souffle auquel j'étais attaché. La crainte fondamentale de l'enfant, peut-être celle de l'embryon, vient de se réaliser. Le souffle maternel est éteint et je suis toujours vivant. [...] Cette retombée dans ma propre existence, alors que depuis tant d'heures je vivais dans la sienne, paraît d'abord impossible. Puis je retrouve maman, la personne que j'appelais maman. Celle à qui je disais: tu, celle qui était l'autre et dont le visage, avec une rapidité stupéfiante, prend la rigidité et la pâleur cadavériques. J'éprouve enfin une douleur, un intime abandon à quelque chose de brûlant, à des larmes peut-être, mais qui s'écoulent à l'intérieur. Nous mettons autour de maman des bougies et quelques fleurs que nous apporte la religieuse de l'étage. La garde de nuit lui fait la toilette mortuaire et Poupée lui attache autour des mains le chapelet à grains rouges et blancs que nous lui avons toujours vu et qu'elle avait reçu à Blémont pour sa communion solennelle. Les yeux fermés, les traits creusés, elle a le visage épuisé et tranquille de quelqu'un qui vient de mener un long effort à son terme.

«Elle a fini par étouffer» mais cela a pris beaucoup plus de temps que les médecins ne l'avaient prévu et j'en ressens une obscure fierté. Elle avait le cœur solide, dit la garde de nuit. Un cœur extraordinaire, répond la religieuse de veille. Elles forment avec Poupée un petit group de femmes qui parlent à voix basse et récitent des prières comme dans les tableaux anciens. Moi, dans le manteau gris, je suis celui qui se tient en dehors du cercle lumineux et dont on voit le visage dans l'ombre. J'aimerais me réchauffer aussi à leurs paroles, à leurs larmes, à leurs prières mais quelque chose me force à me tenir en arrière, à me taire et je suis d'ailleurs un peu gêné parce que je crains de sentir de vin. [...] (pp. 251-265)

LE CINQUIÈME JOUR

[...] J'ai longtemps regardé maman en priant et en m'efforçant de vaincre le sentiment de peur que provoquait en moi sa pâleur. Je n'ai pas réussi. [...] En quittant la chambre j'aurais voulu embrasser ses mains mais je n'ai pas osé, toujours à cause de cette appréhension de la rigidité mortuaire et du froid que je craignais de retrouver après la chaleur de son agonie. [...] Je me sentais en état d'amputation, ce qui ne paraissait pas venir d'une blessure fraîche causant des douleurs brûlantes, mais plutôt d'une blessure ancienne. [...] (pp. 267-271)

LE SIXIÈME JOUR

Quand je me suis éveillé le matin j'avais toujours la tête congestionnée par la sinusite, mais la fièvre était tombée. [...] Nous avons pris ensemble certaines décisions pour les funérailles. Je lui [*scil.*, a Poupée] ai demandé si elle voulait venir avec moi acheter un chapeau. [...] Olivier venait d'arriver au moment nous [*scil.*, Henry e sua nipote] sommes revenus. Maigre, sec, bronzé et buriné par le travail. Que je me suis senti pâle et mou à côté de lui. Comme il était encore trop tôt pour déjeuner il m'a dit: viens faire un tour. [...] J'étais bien toujours le cadet, celui qui suit. J'avais même l'impression de trotter un peu derrière lui, alors que mon pas est plus grand que le sien. On a un peu bavardé. En rentrant il m'a dit: tu as une sacrée mauvaise mine. Et je me suis senti coupable comme si je m'étais mal conduit ces derniers jours. Au déjeuner il s'est mis naturellement à la place que j'occupais à la droite de Poupée, au dessert elle lui a dit: Il te faudrait aussi un chapeau noir. Il n'a pas parlé d'en acheter un. Il a répondu: Il y a bien quelqu'un qui doit avoir ça dans la famille. La taille importe peu, de toute façon je déteste les chapeaux. Et moi, est-ce que je ne les détestais pas? Pourtant j'en avais acheté un. Pourquoi toujours cette différence entre nous et, chez lui, cette supériorité dans la liberté d'être soi-même et de le manifester. [...] Je suis resté seul. J'étais triste comme n'importe quel fils qui vient de perdre sa mère. Je me suis couché sur le ventre et la figure dans l'oreiller je me suis abandonné à ce chagrin, comme Olivier et Poupée s'abandonnaient peut-être au leur en se reposant sur leur lit. J'étais triste mais en même temps j'étais mieux. [...] Les pompes funèbres ont ramené de la clinique le cercueil avec le corps de maman, on l'a installé au rez-de-chaussée dans le garage, aménagé en chapelle ardente. Quand tout le monde a été rassemblé là, Olivier a dit quelques mots très simples avec une autorité naturelle qui m'a stupéfié. Il était vraiment cette fois l'aîné, le plus âgé, le patriarche de la famille. Le soir nous avons dîné à quatre avec Poupée et Olivier. Nous étions tous très fatigués mais heureux d'être ensemble. Nous avons un peu parlé de Blémont, j'ai demandé à Olivier quel souvenir il avait de moi durant notre enfance. Ça n'a pas eu l'air de l'intéresser beaucoup. Il a réfléchi un instant, puis il a dit: Tu étais un petit garçon bigrement batailleur. Cette réponse m'a surpris, je ne me voyais pas comme ça. Je n'ai pas eu l'occasion de lui demander davantage car à ce moment il s'est levé de table en disant, à sa manière brusque, qu'il n'avait pas dormi la nuit précédente et qu'il allait se coucher. [...] (pp. 273-279)

LE CHEMIN DU SOLEIL

Olivier et moi, dans le pré aux moutons, nous sommes en train de nous amuser quand nous voyons M. le Juge sortir avec maman par la porte de la cuisine. Ils vont sans doute à la grand-messe à l'église de Blémont-le-Haut [...] Accroupi dans l'herbe, Olivier creuse un trou et je range soigneusement les mottes sur le bord. [...] Maman parvient à notre hauteur. Elle ne nous demande pas si nous avons les pieds mouillés. Elle ne nous dit pas qu'il est interdit de creuser des trous dans les prairies. Elle se contente de passer en nous regardant d'une façon touchante. [...] Quand je relève les yeux du trou, où Olivier s'active, M. le Juge a disparu. C'est la Sibylle qui remonte le chemin avec maman. Elles vont lentement et s'arrêtent parfois, comme des personnes qui sont heureuses d'être ensemble et qui ont beaucoup de choses à se dire. Elles se retournent fréquemment pour nous sourire, et plus elles s'éloignent sur ce chemin en pente, plus elles sont proches de nous. Je remarque que maman est très belle. Je n'ai plus aucun doute à ce sujet, Olivier non plus, et nous som-

mes d'elle tous les deux. Quand elle ouvre la grille du jardin, je me rappelle le nom que le sourire de M. le Juge m'empêchait de retrouver. C'est le chemin du soleil. Maman est au bout de ce chemin. Elle renferme la grille et voit que nous devenons très inquiets parce qu'elle va disparaître. Elle nous fait alors de la main un petit signe d'une ironie tendre et charmante. Un signe qui veut dire qu'elle n'est pas très sûre. Comme toujours. Et que cela n'a aucune importance puisqu'elle nous aime tellement. [...] (pp. 279-280)

Jean Amrouche ou la Déchirure

À l'origine lointaine de *La Déchirure* se trouve un petit cahier de toile grise que j'apporte à mon analyste lorsque je suis parvenu au milieu du temps des séances. J'y reprends certains souvenirs revenus en moi ou dont l'importance m'est apparue au cours des séances, notamment "La circonstance éclatante". Avec ce cahier, c'est la première fois que je me tourne par écrit vers mon enfance pour mieux la remémorer et tenter de la comprendre. Je parle aussi dans ce cahier des deux maisons de mon enfance dont je commence à grande-peine à discerner les pouvoirs différents. Je me demande si la Sibylle va l'accepter ou si elle va me le rendre en me disant: Dites-moi plutôt ce qu'il y a dedans. Elle l'accepte, après quelques jours, elle me le rend. J'y fais plusieurs fois allusion en séance, elle aussi. Donc elle l'a lu. Ce travail, que je ne considère pas comme une entreprise d'écriture mais seulement comment un fragment d'analyse, est une étape importante. Il n'arrête pas le mouvement de destruction, de déstructuration qui, avant celui du renouvellement, a caractérisé le parcours de mon analyse. Je constate par contre, d'après coup, qu'à partir de ce moment j'ai accordé plus d'importance à mes tentatives d'écriture et que je me suis engagé plus résolument dans l'analyse en commençant à comprendre qu'elle était ma propre affaire. Un fantasme, plutôt qu'un véritable projet, est apparu alors dans lequel je me voyais reprendre le cahier gris pour en faire un livre. Je ne l'ai pas fait à ce moment, car le peu que j'avais de forces disponibles était aimanté vers la poésie. Vers la même époque, j'écris avec beaucoup d'espoir une autre pièce. Quand elle est terminée, je m'aperçois que c'est un échec. Un autre survient car le théâtre qui devait monter *Gengis Khan* à Paris y renonce pour des raisons matérielles. [...] par réaction, me retourne vers mes années d'enfance et la psychanalyse pour laquelle j'éprouve un vif regain d'intérêt. C'est alors que je pense à revenir au cahier gris et au projet d'écrire un roman. Il y a près de dix ans que j'ai terminé l'analyse, je songe à dire ce qu'elle est devenue dans l'écriture qui, comme l'analyse, va vers le nouveau, le caché, vers ce qu'on ne peut ni prévoir ni expliquer complètement. Je me rends compte que, dans une telle entreprise, je rencontrerai bien des résistances et qu'elle va me prendre beaucoup de temps. [...] Je suis, comme je l'ai été, comme je ne cesserai pas de l'être, un écrivain du dimanche et des vacances. Je m'y résigne mal, cela me met souvent en colère et me rappelle une parole mémorable que m'a dite la Sibylle: "La colère veut dire espérance". C'est cette espérance qui me décide, entre 1959 et 1961, à écrire, en même temps que les premiers fragments du roman, les premiers poèmes de *L'Escalier bleu*. [...] Les lieux capitaux du roman et ses deux maisons apparaissent d'abord sous forme de poèmes: *Les Tables*, *La Calèche*, *L'Escalier bleu* notamment parlent de la maison chaude, celle de Bas-Heylissem. *Les Matières*, *La Demeure*, *Le Forestier* redisent Archennes et la maison froide. *Les Chambres*, [...] combine les

sensations vécues et les pouvoirs des deux maisons. C'est un peu après, dans *L'Escalier bleu* qui deviendra le poème initial du recueil, qu'apparaissent pour la première fois deux personnages les plus importants du roman: Mérence et l'homme noir. [...] Ce qui n'était pour moi, au début, qu'une évocation d'un lieu essentiel de mon enfance est devenu peu à peu une histoire mais je ne savais pas, en la commençant, ce qu'elle allait me dire. Tout en donnant naissance à l'image aimée et éclairante de Mérence, elle s'est assombrie peu à peu pour parvenir à une transgression sans y parvenir. [...]

En même temps que les poèmes, j'écris quelques chapitres du roman: ce sont des récits que ne relie à ce moment rien d'autre que la voix et la présence du narrateur. Je m'aperçois en revenant aux événements entourant l'analyse qu'ils semblent, à travers le temps, être devenus plus dramatiques, plus fantastiques qu'ils ne l'étaient, peut-être, quand je les ai vécus. Peut-être, car comment reconnaître, comment savoir dans quelle mesure ce qui a suivi influe ou non sur ce qui a été. Ce ne sont pas seulement la névrose, les conseils d'un médecin qui m'envoient chez l'analyste, dans l'écriture c'est aussi un être à demi sauvage qui m'abat d'un coup de maillet, comme une bête, à côté d'un tas de briques rouges qui ont la couleur de la maison fausse et du sang de la femme. Celle qui me reçoit n'est plus Mme R.J., un médecin, un psychanalyste, elle est une Sibylle à la chevelure de serpents. [...] La présence de l'analyste est ambiguë: "On l'appelait Madame, mais intérieurement, on était obligé de nommer une Sibylle, ce qui était dangereux, car c'est avec elle que s'engageait, sur une couche obscure, le véritable dialogue". Je m'aperçois alors que je suis confronté en moi-même avec quelqu'un de bien plus ancien que je ne m'y attendais, un être d'au-delà des millénaires, enfoncé dans ma préhistoire comme un fer de hache. C'est cette préhistoire dont l'analyse n'a évoqué qu'une faible partie que je dois, dans l'ignorance et l'obscurité renouvelée du temps des séances, essayer de dire.

C'est à ce moment que j'écris une première version de l'incendie de Sainpierre sans comprendre d'ailleurs que je viens de toucher là un point essentiel de mon roman et de mon existence. Je ne vois pas alors ce qui unit en moi l'incendie de Sainpierre, la maladie qui vient de frapper ma mère et qui devient ma préoccupation principale, et l'apparition ou l'invention du personnage de Mérence. Sainpierre est en réalité Louvain, la ville où habitaient mes grands-parents [...] Les récits du drame, la présence parmi nous de la jeune servante qui m'avait porté et plus tard le spectacle de la ville en ruine ont été, durant mon enfance, des éléments majeurs dans l'élaboration de mon roman familial. Pourtant c'est seulement à la fin des années soixante-dix, bien après l'écriture de *La Déchirure*, en voyant dans mon travail de psychanalyste l'action de situations semblables sur certains patients, que je commence à comprendre toute l'importance qu'a eue pour moi la longue absence de mes parents et surtout celle de ma mère pendant cette période capitale.

[...] Les premières années de mon enfance se déroulent dans un pays sévèrement occupé par ces ennemis [*scil.*, i Tedeschi] dont nous pouvons voir constamment les troupes, les canons, les avions, tout le formidable attirail de la force. Nous passons la guerre à la campagne, d'abord dans la maison de la famille maternelle, ensuite dans celle du grand-père paternel. [...] Ayant vécu, dans le désastre de Louvain, l'absence de la mère, n'ayant pu établir avec elle qu'un lien blessé et semble dorénavant peu assuré, j'éprouve de plus,

durant les années décisives de l'enfance qui veut de deux à cinq ans, que la langue maternelle est gravement menacée. Je réagis à ce nouveau péril par un amour pour elle d'autant plus profond qu'il doit demeurer secret. Il n'est pas d'usage en effet dans ma famille paternelle de manifester ses sentiments et si je laissais celui-ci apparaître je risquerais, dans la communauté enfantine parmi laquelle je vis, de ne plus être pris, comme il est indispensable de l'être, pour un vrai garçon tout à fait comme les autres. Dans mon recueil *L'Escalier bleu* se trouve un poème, "La glycine", où on a tenté d'exprimer cet amour enfantin pour la langue menacée [...] La glycine est une évocation de la langue, mais aussi de Mérence, figure capitale de *La Déchirure*: *Je la revois dans son attitude familière [...], son teint pâle, la sagesse et l'adresse infinie de ses mains, c'était une servante noble*. La langue est prisonnière, comme nous l'étions pendant la guerre, mais aussi prisonnière de la difficulté de s'exprimer de l'enfant. Prisonnière encore d'une famille orientée vers l'industrie, les affaires, la terre et pour laquelle la littérature et l'art n'étaient que des ornements ou des divertissements dans les intervalles de la vie sérieuse. C'est à cause de cet emprisonnement que la langue est à la fois une servante noble et une princesse bien-aimée, [=associazione implicita fra la figura di Mérence e il potere rappresentativo della parola] qui exige de vous un amour, un service inexorables, mais qu'il faut soigneusement cacher si on ne veut pas faire rire de soi en paraissant différent des autres enfants [...] Mérence est, par son nom, mère plus absence, mais elle est aussi l'amour de la langue que je comparerai plus tard, dans *La Sourde Oreille*, à la rivière d'Archennes [...]

Au moment où je commence *La Déchirure* je rencontre une pensée de saint Jean de la Croix qui me semble exprimer très exactement ce que j'ai fait en analyse et ce que je voudrais faire dans ce roman. Cette pensée est: "Pour aller où tu ne sais pas, va par où tu ne sais pas". Pendant les années précédentes, j'ai fait de grands efforts pour accepter l'esprit de notre temps. Le roman me force à remettre en cause cette acceptation, à revenir à l'inconfortable position ambivalente, entre le clair et l'obscur, entre le oui et le non qui a été celle de ma petite enfance. Dans sa remarquable lecture de *La Déchirure*, Ginette Michaux a bien repéré ce mouvement fondamental du livre quand, à propos de la sensation petit gris, elle écrit: "Le petit gris ne sait plus ce qui est vrai, du gris griserie ou du gris grisaille". Le roman ne cache pas le gris grisaille, c'est de là qu'il part, mais il entreprend aussi de faire voir et de maintenir les droits du gris griserie, celui qui a éclairé les années d'enfance par le jeu originel, le jeu du corps, du rire et du réel, élargi immensément par les mots. [...] Au cours des années 1960 et 1961 où je commence à écrire *La Déchirure*, je rencontre souvent Jean Amrouche. Il est depuis longtemps, pour L. et pour moi, un ami intime. [...] Fatigué, souvent angoissé par la lutte, il vient fréquemment se recueillir et se reposer chez nous à Gstaad. [...] quand il apprend que j'écris un roman il me propose d'en lire les premières ébauches. Après avoir lu, il m'interroge: "Pourquoi dites-vous je?" [...] il n'y a pas de réponse, il y a seulement ce livre qui a commencé au moment où j'ai pu dire: je. [...] Il dit: "Plongez-vous dans l'œuvre. Elle est là. Soyez heureux, vous en avez pour des années".

J'en ai pour des années. Je m'enfonce dans l'œuvre. Je creuse le tunnel de ma libération. J'avance dans mon passé comme dans un avenir. Jean était avant le livre le nom du frère aîné. Depuis je l'appelle Olivier. [...] Une autre année s'ouvre. Janvier passe.

Maman a une nouvelle attaque. Maman meurt. Pendant que la guerre [*scil.*, la guerre d'Algérie] s'aggrave et s'use, ce sont des mois de deuil et d'arrêt dans mon travail. [...] Jean arrive au début de l'été, il voit mon désarroi, il me propose de lui lire tout mon manuscrit. Les erreurs me sautent aux yeux pendant la lecture. Mon livre n'a pas d'ossature. Je me suis perdu dans la matière molle du temps, je n'ai pas étreint son corps dur. Jean ne me parle pas des défauts que je viens de remarquer. Cela peut se corriger, mais il y a un manque plus grave. Il m'interroge: "Il y a dans votre livre une absence formidable. Est-ce que vous l'éprouvez? – C'est l'absence de la mère. Elle était réelle, il fallait bien la faire sentir". Il insiste: "Et maintenant?" Pourquoi me demande-t-il cela? Il sait bien que maintenant ce n'est plus ainsi. Que tout a été changé. "Si tout a été changé, vous devez dire cette présence retrouvée de votre mère. Vous devez dire sa mort". Alors tout mon ressentiment éclate contre ce livre, contre Jean et le retour dans la douleur qu'il m'aide, ou qu'il me force, à opérer. C'est avec violence que je réponds: "Je ne peux pas". Il y a aussi de la colère dans sa voix: "Dites plutôt que vous n'osez pas. Cette absence va pourrir votre livre. Elle en fera une œuvre mensongère. Un véritable écrivain doit tout dire". Est-ce que j'ai le droit de parler de maman? Est-ce que je puis montrer devant tous la vie presque voilée de cette femme toute en retraits et en discrétions? Jean a suivi ma pensée: "Il le faut, on ne se nourrit pas de soi-même. On ne mange que l'autre. C'est la communion des vivants". Peut-être? Mais est-ce lui qui devra revivre la mort de maman? Et d'ailleurs suis-je un véritable écrivain? C'est là le doute fondamental. Je romps l'entretien. Je me sauve. Jean fait ce soir-là à quelques personnes un exposé sur la guerre d'Algérie. [...] Il esquisse une voie de solution. [...] Il dit: "Je n'ajouterai qu'une chose. Nous avons souffert et nous souffrirons peut-être beaucoup plus. Mais les Algériens ne capituleront jamais. Vous entendez: Jamais!" [...] C'est cette vérité toute naïve du cœur qui marche et ne calcule pas, qui l'a engagé au combat pour l'honneur natal. Je mesure longtemps le poids de cet aveu. Je m'endors et c'est dans le sommeil et l'abandon de cette nuit que je me décide à tout dire, moi aussi, à reconnaître mon origine et à écrire la mort de maman. [...] J'écris la mort de maman dans mon coin de grenier [Bauchau si trova in una casa della Bretagna per un periodo di vacanza]. [...] J'écris et de temps à autre je regarde un petit carnet où j'ai grossièrement dessiné, à droite du lit de maman, la bonbonne à oxygène qui fut son seul auxiliaire dans la bataille du souffle. J'écris durant seize jours. Lorsque je parviens enfin à ces premières heures du matin, où après la mort de maman j'accompagne la garde de nuit à travers la forêt, je sens que l'épreuve est finie et je tombe malade. Cela ne dure que quelques jours mais ensuite je ne puis plus supporter de voir la mer. Je vais me promener dans les chemins de campagne [...] Le pré, entre ses murs de verdure, semble un théâtre vide. Moi aussi je suis un théâtre vide, un décor sans acteurs et je ne sais plus dans quel temps du drame ou de la comédie je vis. Parfois je m'aperçois que je ne distingue plus clairement les traits de maman de ceux de Mérence. Je n'ai plus dans l'oreille que le son d'une seule voix. Jadis il y avait là deux sons différents. Est-ce la Sibylle qui a pris la voix de maman, ou maman celle de la Sibylle? [...]

En septembre, Jean arrive d'Italie. [...] Il me demande de lui lire ce que j'ai écrit en Bretagne. C'est un brouillon que je n'ai pas eu le courage de revoir. Je cherche à ne pas me laisser dominer par l'émotion et ma lecture est misérable. Quand j'ai terminé, il me dit seulement: "Vous tenez le livre, il est là". Comme je comprends mal, il ajoute: "Vous

avez enfin trouvé le centre et le sol de votre livre. Tout doit s'ordonner dans le récit de la mort de la mère". Je suis d'abord atterré: "Alors il faut tout refaire?" Il dit: "Sans doute". On voit bien que ce n'est pas lui qui a peiné tant de temps là-dessus. Pourtant il n'y a qu'à recommencer car, à ce moment j'en suis sûr, il a raison. Dès les jours suivants la résistance s'organise et le doute m'assaille. Je m'en ouvre à Jean: "Je voulais montrer ce qu'une psychanalyse devient dix ans après. Dans ce projet maman ne semblait pas avoir tant d'importance. Son absence était un des éléments de la crise parmi d'autres. En faisant d'elle le centre du livre, ne vais-je pas sortir de la vérité et de ce qui a été réellement vécu?". La réponse est: "Ce n'est pas ce qui a été qui importe, mais ce qui est".

Peut-être? Mais je n'ai plus la force de retourner si près de la mort. Je vis, j'écris d'autres choses. Je sais que je ne connaîtrai plus la paix avant d'avoir achevé mon livre, mais je commence à oublier la mort de maman. Elle durcit, elle prend une forme et une place dans la mémoire. Elle ne cesse pas d'être très douloureuse mais c'est à une certaine distance, d'un point où elle ne menace plus de me submerger. Je puis la voir comme un événement qui s'est passé à un certain endroit du temps où j'ai été mais où je ne suis plus. [...] Je pense souvent à [Jean] en regardant les feuillets du livre que je croyais près d'être achevé et qu'il a condamné. Je sais qu'il faut abattre ces murs et rebâtir à neuf, mais j'hésite. J'hésite au plus profond de l'être et je connais à nouveau l'angoisse et sa danse rétractile. Un pas... Ne pas. À ce retour de l'angoisse je comprends qu'une mutation intérieure est en train de s'accomplir. Voici plusieurs années que je m'efforce d'aller vers l'équilibre, vers la sagesse et, s'il se peut, vers la sérénité. Depuis il y a eu la mort de maman. [...] Elle n'est pas morte dans le calme et l'acceptation. Elle a succombé dans la lutte et son visage de morte était plus dur et plus tendu que son visage de vivante. Il faut que j'en prenne mon parti, j'ai poursuivi la paix dans la réconciliation. [...]

[...] la mort de maman attend toujours que je l'accomplisse. Je n'en ai pas la force et cela brise en moi les dernières espérances de la sérénité. Il me semble que c'est maman, que c'est sa voix, qui me souffle maintenant à l'oreille – ou la bienfaitante – constatation de la Sibylle: "Nous ne sommes pas dans la réconciliation. Nous sommes dans la déchirure. On peut vivre aussi dans la déchirure. On peut très bien". [...] Jean est très gravement malade. [...] Il me parle de mon livre. "Quand vous m'avez lu le récit de la mort de votre mère j'ai tout de suite senti que vous aviez atteint la vraie dimension de l'œuvre. Vous vous demandiez si cette mort avait eu dans la réalité cette importance capitale. Qu'est-ce la réalité? Ce que vous croyez penser ou le fait que ce récit vous a coûté plus de peine que tout le reste? Vous n'y avez pourtant consacré que seize jours, mais ces jours-là n'étaient pas composés d'heures ni de minutes. Il étaient dans le temps de la douleur et du délaissement qui ne se mesure pas avec une horloge". Vous me demandez pourquoi je m'intéresse tant à ce livre que je ne lirai peut-être plus. [...] Peut-être avons nous, vous par le livre et moi par la guerre, vécu la même expérience intérieure qui nous a radicalement mis en question. [...] Votre mère a été ainsi, dans la petite enfance, la chose précieuse qui se dévoile un instant et dont vous êtes demeuré ébloui. Ensuite elle a été celle qui se dérobe et qui vous force à vous enfoncer dans l'obscurité à sa recherche, qui est la recherche de vous-même. Vous avez douté d'elle et de son être caché dans la Grande Muraille et vous avez produit Mérence qui était l'être maternel à travers son ab-

sence. [...] Vous avez poursuivi votre mère sur la voie de l'absence. Maintenant elle s'est arrêtée. Elle a cessé de se dérober dans le froid. Elle vous a attendu et vous laisse voir son vrai visage. Elle, Mérence et la Sibylle ne forment plus qu'une seule personne, une seule image sanctifiante. Vous devez dire ce chemin et ses métamorphoses. Il faut tout recommencer sans en avoir la force ni le courage. Vous n'aurez que la nudité et le papier nu. Ce que vous avez écrit n'est encore qu'une enfilade de chambres et de couloirs. [...] Il faut un centre, un cœur qui bat, qui vous attire à lui et qui vous envoie vers le monde. Cette maison-là ne peut se bâtir qu'avec la matière que vous avez fini par atteindre et qui n'est pas celle de la mère morte mais celle de la mère retrouvée". [...] C'est en revenant de Paris, qu'au cours d'une conversation avec L. nous décidons de changer le titre du livre. Je pensais l'appeler "La Grande Muraille" mais cela ne correspond plus à ce qu'il est en train de devenir en moi. Sur le conseil de L. je décide de l'appeler *La Déchirure* et ce choix va commander ensuite toute ma façon de le vivre et de l'écrire. [...] Le téléphone sonne, c'est A. qui m'appelle de Paris. [...] Elle me dit que Jean est mort. [...] Le lendemain je me suis mis à ma table et j'ai repris mon livre par le commencement. Je l'ai écrit dans la pensée, dans la fidélité à la pensée de Jean. [...] Sans lui je n'aurai jamais achevé ce livre. [...] (pp. 51-73)

La Grande Muraille
Journal de La Déchirure (1960-1965)

• [...] Le moment de grande inspiration pour le roman est momentanément passé. J'aborde un travail plus difficile. Je n'ai pas encore trouvé le ton. Je m'aperçois – et ceci m'encourage et m'effraie un peu – que sans l'avoir voulu, ni cherché, je suis conduit à une tentative originale, à écrire un roman de type nouveau où la part d'un certain lyrisme est importante. Il s'agit d'un lyrisme analytique, et je veux dire que le courant, la pulsion poétique ne doivent pas avoir de valeur par eux-mêmes, mais doivent toujours servir à soulever jusqu'à l'air libre les couches profondes. Le lyrisme doit être l'énergie au service de la prise de conscience. Pour le moment mon plan général est de décrire l'analyse à l'aide des voix de l'analysant et de L. [...] [8 février 1960, p. 27]

• [...] Pour commencer, il faut que je précise mon objectif. Si prends une période de vie trop vaste, je n'arriverai pas à faire une première œuvre publiable dans un certain délai. C'est pourtant ce que je dois faire pour conserver la liaison de l'œuvre et de la vie. Ma vie a besoin de l'aide d'œuvres nouvelles et portées au jour. Le mouvement par lequel j'entame le roman et celui par lequel j'écris le poème sont le même. C'est le retour vers le passé pour le voir réalisé, reconstruit dans une vision nouvelle. [...] [26 février 1960, pp. 33-34]

• *Roman*

Il s'agit, somme toute, d'exprimer ce qu'est devenu en moi ce que j'ai vécu. Aussi est-ce autour de l'analyse que se centre le récit. L'analyse fait ressurgir le passé, le transforme et lui donne une physionomie et une signification nouvelles. Le passé continue, à partir de là, à vivre et à évoluer. Le temps passé est aussi un temps qui revient «modifié», un

temps qui arrive. Il s'agit de l'histoire non pas d'une guérison – je n'en suis pas là, je n'y serai peut-être jamais – mais d'une marche vers la guérison jusqu'au moment où la force emprisonnée commence à se libérer et vole au secours du «moi» défaillant. C'est le récit d'une marche avec ses erreurs et ses régressions. Je ne puis voir encore où je vais aboutir. L'important est de bien partir en restituant avec authenticité les années d'obscurité et de bataille de l'analyse proprement dite. Il faut décrire l'analyse à l'aide de plusieurs voix. 1. Sa voix au moment même: notes brèves, rêves, récits entrecoupés. 2. Sa voix lorsque le narrateur a retrouvé sa voix, ses moyens d'expression et qu'il restitue ce que les faits passés sont devenus. Par exemple pour la première voix: Paris dur, pénible, solitaire. Pour la deuxième, Paris est devenu la grande force de pression qui exige la voie libre pour que la vie circule. Paris, par l'angoisse et la pression de tous ceux qui circulent, exige la guérison ou la mort. 3. D'autres voix racontent de l'extérieur les mêmes faits, les mêmes êtres qui apparaissent tout à fait différents. [...] [pp. 35-36]

• Départ pour Champéry, pour le concours de ski inter-écoles. Je suis content de quitter un peu Gstaad. Lu une interview brillante de Sartre dans *L'Express*. Il dit: «Ce n'est pas la meilleure méthode pour faire un bon roman que de se manifester soi-même trop visiblement». Cela m'inquiète un moment, car apparemment je ne parle que de moi-même dans mon roman. Cependant je me situe dans une des lignes de force de l'art actuel en allant dans le sens de l'intériorisation. Je n'ai pas le choix, je suis conduit dans cette voie par un besoin impérieux. Sartre d'ailleurs ne condamne pas le fait de parler de soi, mais celui de se manifester en jugeant ses personnages. Je crois qu'il a raison et que même dans un roman très intérieur l'objectivité et l'effacement de l'auteur sont nécessaires. Parlant de lui, l'auteur ne doit pas prendre parti, ne pas infléchir, ne pas juger. Même dans une œuvre très intériorisée on peut s'engager. Ce que j'ai à raconter ne se situe pas hors du temps. Il faut que j'arrive à faire sentir la présence de l'époque. [...] [6 mars 1960, p. 39]

• [...] Quel sens a ce travail que je poursuis et auquel personne ne s'intéresse? Je dévore mon temps et m'empêche de vivre pour aligner des mots qui n'ont de sens que pour moi. Le travail a tout absorbé et je me sens étrangement privé de chaleur humaine. [...] [16 mars 1960, p. 45]

• *Roman*

Le début: le rêve de la descente me paraît trop serré de ton. Il faut peut-être expliquer que j'écris pour guérir, pour trouver, pour me retrouver et retrouver les autres. La guérison: par là on communie avec les autres, avec le monde qui se crée, j'ai l'air de ne m'occuper que de moi-même mais je suis avec tout ce qui lutte pour défaire les vieilles barrières et édifier un monde nouveau. [...] [p. 49]

• *Roman*

Parlant de Crimont à mon frère Jean, il évoque immédiatement l'escalier bleu. Mais ce qui le frappe dans son souvenir, ce n'est pas l'odeur humaine, c'est au contraire celle des greniers à grains et à foin. L'escalier qui me donnait envie de descendre lui donnait envie de monter. [p. 57]

• *Roman*

[...] «La règle fondamentale»: que dois-je exprimer? La règle fondamentale c'est de tout dire mais il faut qu'en face de soi il y ait une profondeur ouverte. L'inconscient rétablit son cours parce qu'il peut s'écouler. Il y a une ouverture, il faut simplement oser s'en servir. Est-ce que j'ai pu tout dire? Non. Mais il y a eu un mouvement dans cette direction. [...] [p. 63]

• Hier nouvelle lecture du roman aux Dreyfuss et à Jacques Adout. J'en suis sorti à nouveau épuisé mais content. L'œuvre est honnête, elle cherche la vérité et je crois qu'elle marque un pas vers la jonction de la guérison individuelle et de la guérison collective. [...] [30 mai 1960, p. 64]

• [...] Me parlant des rapports mère-fils Blanche m'a dit un jour: «Ce sont des rapports qui se passent dans la matière, des rapports parfois terribles, en tout cas très animaux que l'on exalte beaucoup trop. Les rapports père-fils sont plus touchants, plus attendrissants». Elle m'interroge: «Vous avez toujours du ressentiment envers la Belgique? – Oui, contre elle, contre la mère, contre l'Église. Cela fait beaucoup de choses maternelles». Elle rit. [7 juin 1960, p. 67]

• [...] Il ne m'est pas facile de dégager ma voie. Celle d'une extrême sincérité, d'une franche suppression de l'ornement – mais j'aime l'ornement – et j'ai mesuré le singulier espace qui demeure entre sincérité et vérité. Il faut donc s'avancer dans le doute et l'ambiguïté. La présence de Jean Amrouche m'est bonne car elle me met en contact avec un esprit plus solide que le mien. Il est aussi plus père, plus assuré que moi, ce qui ne laisse pas de me gêner. Il n'y a pas non plus entre nous cette possibilité de tout dire qui fait le fond de l'amitié dans la jeunesse. Il se peut que ce soit ma prétention d'écrivain, mon désir d'être apprécié qui arrête cette confiance plus profonde. Il est frappant que mes doutes les plus graves sur ma possibilité d'être un écrivain valable viennent de mes amis. Je sens une résistance, une réticence qui correspond à ma propre interrogation. Pourtant la continuation de l'analyse par l'œuvre, qui est ce que je dois faire, doit rencontrer des résistances. Une approbation véritable m'aurait fait persister dans mes erreurs, particulièrement la grandiloquence et la liquidité sentimentale et formelle. Ne pas aller au-delà de ce que je sais, ne pas bavarder. Chercher pas à pas, maintenir l'ouverture du cœur, accueillir ce qui se présente sans céder à la mode, voilà quelques directions qui me sont bonnes. [...] [3 août 1960, pp. 76-77]

• [...] Vendredi soir j'ai lu à Jean Amrouche le début du roman. Il m'a dit: «C'est très beau, vous arrivez, à travers une vision très concrète et individuelle des choses, à atteindre les grands symboles. Le ton est très simple et juste», m'a-t-il dit pour le premier chapitre, celui qui m'a donné le plus de peine et qui doit être ma référence pour le ton de l'ensemble. «Vous tenez ou vous êtes tenu par une grande œuvre. Il y a une distance considérable entre ce que vous écrivez là et ce que vous avez fait jusqu'ici». J'avais une certaine appréhension à lui montrer ce que j'avais fait car je sentais qu'il n'aimait qu'à moitié ce que j'ai écrit jusqu'ici. Comme je le sais incapable de cacher ses sentiments j'ai été très encouragé par sa réaction, au moment où je traverse une période de doute pénible. [...] [8 août 1960, pp. 82-83]

• *Roman*

«La scène primitive»: l'incendie de Louvain. «La scène»: faire des jeunes. Ce n'est pas seulement l'aspect sexuel, c'est aussi exprimer la jeunesse du monde, lui redonner un aspect blanc, brillant, vif. C'est déjà l'écrivain. Ce qu'évoquent les jeux de draps de lit. Je me suis laissé égarer dans ce que j'ai écrit dans les cahiers 4 et 5 par des choses qui viennent plus tard. Il faut que je ramène tout cela à un plan. Suivre de près, suivant le conseil du rêve, ce qui a trait à l'enfance. [...] Cette nuit rêve du restaurant et de la ferme qui semble indiquer que c'est de l'enfance qu'il faut partir. Le reste n'est pas encore prêt. [...] Reçu de chez Mermod les épreuves de *Gengis Kan* et la *NRF* d'août avec mes poèmes. Cela ne m'a guère fait d'effet, je suis trop absorbé par mon travail actuel. Il me semble que c'est la bataille décisive. Si je réussis j'aurais fait la percée en moi-même. Si j'échoue, c'est que je ne serai pas un écrivain important (il faut le dire puisque c'est ce que nous tenons L. et moi). [pp. 85-86]

• *Roman*

J'éprouve le désir d'écrire un chapitre où j'explique comment j'écris, comment j'avance pas à pas dans la recherche. Je dois m'adresser au lecteur directement. [...] [21 août 1960, p. 86]

• Pensée cette nuit au thème du matériel et à la nécessité d'organiser le récit en y intégrant des notations de vie concrète. [...] [26 septembre 1960, p. 91]

• Ce n'est pas par l'intelligence que mon travail peut se construire. Je sens bien que beaucoup de gens me sont très supérieurs à cet égard. C'est pas la véracité, la force de la sensation et de l'imagination du réel. Toutes choses que la vie émousse constamment et qu'il faut continuellement retrouver. [...] [7 octobre 1960, p. 93]

J'avance dans «La scène primitive» avec une peine énorme. Je m'imagine que c'est avec «L'escalier bleu» la meilleure partie de ce que j'ai écrit jusqu'ici. J'avance pas à pas, sans savoir exactement où je vais, c'est un travail de mineur. L'équilibre nerveux nécessaire pour un tel travail est difficile à établir. Je me mets en train, L. entre, tape une lettre, cela dure un quart d'heure et voilà mon attention dispersée. [20 octobre 1960, pp. 98-99]

• À Bruxelles, à cause de l'aggravation de l'état de santé de maman et après un voyage long et triste. [...] Opposition peut-être factice, en restituant aux événements leur poids, leur parfum, leur chair on leur donne un sens qui est celui de la vie. [...] J'écris tout ceci pour distraire ma pensée et me délivrer de l'angoisse pendant que maman, à la clinique agonise. Hier soir sa respiration étouffée, râle qui semblait passer sur des cailloux bruts. Ce matin après une nuit d'angoisses et de cris, un moment d'apaisement sous l'effet de l'oxygène et son souffle se fait mince, léger, difficile comme s'il devait, presque à bout de force à chaque inspiration, écarter un brin d'herbe. Le visage est celui d'un prêtre épuisé, la tête vacille dans un grand désir de repos, les bras jaunis, ridés, au bout desquels les mains ont l'air d'avoir grandi. Je vais chercher tante Bob, qui est religieuse et la sœur de maman, hier après-midi. En la quittant elle lui dit: «Prier, souffrir, s'offrir, c'est la règle». Maman lève un peu les yeux et la regarde non pas avec ironie mais comme d'un autre

monde où les paroles n'ont plus cours. La tante ajoute: «Offre tes souffrances pour tes enfants, tes petits-enfants et la paix du monde. Il faut élargir un peu nos horizons». Tout ceci d'ailleurs vite, simplement, sans quitter son ton, ni son allure de bonne petite fourmi noire. Maman, en renversant la main gauche vers la droite fait un geste qui est à la fois d'adieu (adieu pour toujours c'est la dernière fois que nous nous voyons et nous le savons tous les deux) et aussi d'une sorte d'indifférence pour ces paroles qui prennent du souffle, qui mangent de l'air. Sortie du monde des paroles, elle est déjà du côté du silence. Tante Bob en montant dans l'auto dit comme une évidence: «C'est l'expiation». Au premier moment je suis révolté par la formule bigote, puis je suis frappé de la justesse de cette parole. C'est vrai, il faut payer. Il faut payer en se détachant et si on ne se détache pas suffisamment, payer avec son corps. Le visage de maman à la clinique, comme bouleversé par la guerre. Plein de gonflements et d'affaissements qui semblent la suite d'un bombardement. Les dents ne soutiennent plus la bouche, celle-ci est amincie, allongée et devenue une fente, un de ces sillons de sécheresse ramifié en plusieurs directions comme on en voit en été. Le nez par contre a grandi, a pris une majesté triste et morose, quelque chose de bourbonien, dominant les yeux qui ne sont plus que le siège de l'angoisse, de la peur avec parfois de brèves lueurs d'affections. Au moment où elle est partie pour la clinique on l'a enveloppée dans une grande couverture brune. Son corps réduit par la maladie était bien celui d'une de ces petites vieilles qu'on voyait autrefois, la tête enveloppée d'un châle, dans les villages. Elle était retournée à l'humilité et à la grande pauvreté anonyme de la vieillesse et de la maladie. C'est à ce moment que couchée sur la civière dans le vestibule, au moment où les infirmiers allaient l'emporter, elle s'est tournée vers moi et m'a adressé un sourire confiant et très beau. Je l'ai retrouvée, à travers le brouillard des années, comme je l'ai vue sans doute tout enfant. Son sourire plein de certitude m'a dit enfin: «N'aie pas peur, tout ira bien. Tout est bien». Elle est la mère, la grande réserve d'espoir et la promesse. J'apprends d'elle en ce sourire tout ce qu'il faut savoir et qu'elle n'avait pas pu encore me transmettre. Je ne suis plus seul jamais seul que par erreur ou par faiblesse. Cette mort par étouffement est la suite d'une vie qui s'est laissée étouffer. Il faut apprendre à mourir, en se reliant aux puissances amoureuses, en se détachant de ce qui est vain, inutile et ne correspond plus à la tâche qui reste à faire. Il faut perpétuellement lutter contre l'opacité. Devant la mort on se dit qu'on n'a pas aimé assez les femmes, que le temps qui n'a pas été perdu a été celui consacré à faire l'amour. C'est vrai d'une vérité partielle comme toutes les vérités. Les vérités que je découvre en moi ces jours-ci sont celles d'un homme fatigué, triste et qui souffre de l'estomac et cela compte beaucoup dans l'élaboration des réalités qui me touchent pour le moment et qui sont des réalités grises et malades. [...] [14 janvier 1961, pp. 105-108]

• À Gstaad, après la mort de maman. Je voudrais écrire le thème de l'étouffement. D'où partir? Par l'appel de Poupée, le voyage ou directement par la chambre, le souffle qui passe avec difficulté sur la matière rugueuse? [...] [31 janvier 1961, p. 109]

• [...] Hier je comptais reprendre le roman, je n'ai pas réussi ayant dévié sur un petit poème, puis sur un autre. La poésie me sollicite ainsi que périodiquement, peut-être faut-il me laisser aller, mais l'arrêt du roman me culpabilise. [...] Envie de commencer «L'étouffement» et de travailler à d'autres petits poèmes. Il faut faire les deux et tenter la surabondance pour vivre avec malgré la mort de maman. [2 février 1961, p. 110]

- [...] Repris «L'étouffement» ce matin, je vois ce qu'il faut faire mais aucune inspiration, tête et corps lourds. Je n'arrive pas à remettre la machine en marche. Je sens pourtant que j'ai là un grand sujet, un thème fondamental. [11 février 1961, p. 112]

- [...] J'ai retravaillé au chapitre 'Je ma'acquitteray' que je tente de limiter. Je me demande si le titre *La Chine intérieure* [si tratta di un titolo a cui Bauchau pensa, inizialmente, per *La Déchirure*] ne devrait pas être conservé pour un volume suivant. Un titre plus simple, plus concret comme *L'Escalier bleu* refléterait peut-être mieux le climat enfantin. [14 mars 1961, pp. 117-118]

- [...] Actuellement je ne suis pas déchiré par l'œuvre, je le suis par le temps, ce n'est pas la même chose. [4 mai 1961, p. 124]

- [...] Jean Amrouche me disait hier: «Le monde bascule et nous, parce que nous sommes artistes, nous appartenons encore à la civilisation paysanne et artisanale. Ce que vous tentez en restituant ce passé c'est peut-être de le faire mourir afin de pouvoir apporter ce qui en demeure vivant à ce qui s'élabore». [4 juillet 1961, p. 129]

- [...] Dois-je reprendre le chapitre «Les sandales éclatantes»? Peut-être. Je ne crois pas pouvoir finir là-dessus, c'est plutôt dans le processus de la descente dans les profondeurs, dans l'enfance, dans la régression que cela doit s'insérer donnant un sens à l'effort fourni. [22 juillet 1961, p. 135]

- Arrivé hier dans l'après-midi à Bénodet. Je reprends pied devant la petite table que nous avons montée dans le grenier où je me suis installé devant une haute fenêtre avec une vue sur la côte et les îles des Glémans. De l'autre côté un pan de pré où un vieux paysan vient d'attacher deux vaches noir et blanc, puis une série de villas au toits pointus. J'approche la table de la fenêtre et un pin emplit une partie de ma vision à droite, mais à gauche, par delà le petit cap, un nouveau pan de mer apparaît. Juste avant de partir de Gstaad j'ai ajouté à mon paquet de cahiers un petit carnet noir. En l'ouvrant ce matin j'y trouve une série de notes prises durant l'agonie de maman. Elles me touchent fort et seront importantes pour le travail que je dois faire. C'est un mouvement inconscient qui m'a fait penser à ce carnet oublié et l'emporter. [...] [4 août 1961, p. 140]

- [...] Amusé de voir dans le pré, devant le grenier où je travaille, deux petits garçons, qui doivent avoir un an ou un an et demi de différence d'âge, se battre, jouer, se rouler par terre, pisser avec fierté, se déculotter et regarder le monde à travers leurs jambes, exactement comme nous faisons Jean et moi. Je retrouve aussi cette façon de l'ainé, quand le plus jeune veut lutter avec lui, de céder d'abord puis soudain de le renverser, ainsi que faisait Jean avec moi. Il y a un certain mystère dans la fraternité, elle n'est pas faite pour tous les âges, ni pour être réelle entre tous les garçons d'une même famille. Il y a une élection un peu semblable à celle de l'amitié mais où le hasard du sang remplace celui de la rencontre. Les deux gosses: le petit rouquin, l'ainé, le brun, le plus jeune. La Simca noire, avec les deux petits garçons, la mère solide et rangeant tout, le père qui s'occupe seulement de la voiture, est partie. Ce petit pan d'humanité auquel je me suis intéressé un moment sort à

jamais sans doute de mon horizon. Cela suscite en moi un très fort sentiment de la puissance de l'image paternelle et maternelle. [5 août 1961, pp. 144-145]

• [...] Derrière la muraille se trouvent les deux maisons. La chaude et la froide. [...] [24 août 1961, p. 151]

• *Roman*

Dans «L'étouffement»: la bonbonne d'oxygène, fonctionnelle mais sans chromage, dans un cadre de bois blanc avec des petites routes ridicules. Elle semble dire: quand on est arrivé au point d'avoir besoin de moi, plus la peine de dorer la pilule. [p. 154]

• Jean Amrouche est arrivé d'Italie et m'a demandé de lui lire ce que j'ai écrit en Bretagne. C'est un brouillon que je n'ai pas eu le courage de revoir. Je cherche à ne pas me laisser dominer par l'émotion et ma lecture est misérable. Quand j'ai terminé, il me dit seulement: «Vous tenez le livre, il est là». Comme je comprends mal, il ajoute: «Vous avez enfin trouvé le centre et le sol de votre livre. Tout doit s'ordonner dans le récit de la mort de la mère». Je suis d'abord atterré: «Alors il faut tout refaire?» Il dit: «Sans doute». On voit bien que ce n'est pas lui qui a peiné autant de temps là-dessus. Pourtant il n'y a qu'à recommencer car, à ce moment j'en suis sûr, il a raison. Dès les jours suivants la résistance s'organise et le doute m'assaille. Je m'en ouvre à Jean: «Je voulais montrer ce qu'une psychanalyse devient dix ans après. Dans ce projet maman ne semblait pas avoir tant d'importance. Son absence était un des éléments de la crise parmi d'autres. En faisant d'elle le centre du livre ne vais-je pas sortir de la vérité et de ce qui a été réellement vécu?». La réponse est: «Ce n'est pas ce qui a été qui importe, mais ce qui est». Peut-être. Mais je n'ai plus la force de retourner si près de la mort. [15 septembre 1961, pp. 156-157]

• [...] Durant ces deux mois, où je n'y ai guère pensé, l'idée que Jean Amrouche m'a donnée de fondre tout mon livre dans le récit de la mort de maman s'est imposée à moi. Je ne songe plus au moyen de reprendre mon travail dans ce sens. Par où commencer? Je connais la réponse: par le commencement. Là est la solution naturelle, mais il y faut, je ne sais pourquoi, plus de courage. Il s'agit d'entrer directement dans le courant et non pas de jouer sur les bords et de tâter l'eau du bout du pied. [29 octobre 1961, p. 164]

• Recommencé à travailler hier. Repris «Les briques rouges». Plutôt que de résoudre le problème sur plan c'est en travaillant que je puis voir s'il est possible de tout fondre dans le récit de la mort de la mère ou si je dois conserver mon ancien plan. [13 novembre 1961, p. 169]

• *Roman*

Travail sur le début de «L'étouffement» avec l'idée, suivant le conseil de Jean Amrouche, d'englober tout mon livre dans ce récit. J'éprouve tout de suite une forte résistance, la crainte d'abord du changement de ton, celle de supprimer ce sentiment d'absence de la mère qui doit donner tout son sens à «L'étouffement». Mais plus que cela j'éprouve la crainte de n'être pas vrai. L'étouffement de la mère voit s'achever un long travail de

compréhension, il n'a pas été le point de départ de l'analyse, ni du livre. Le personnage central ne peut pas être la mère, c'est la Sibylle. Tout au moins c'est ce que je ressens aujourd'hui. [p. 170]

- [...] Qu'est-ce que je désire cette année-ci? Avancer mon livre, c'est un désir qui passe avant tous les autres et est devenu une sorte de besoin. J'ai besoin d'être délivré de ce livre qui n'est pourtant, je le sens bien, qu'un commencement. [3 janvier 1962, p. 177]

- Travaillé aujourd'hui à remettre au net «Le chant du bélier». Relu «L'escalier bleu», je ne sais pas ce que j'ai fourré dans ce texte, mais je ne puis le relire sans avoir les larmes aux yeux. Et effectivement je l'ai écrit en pleurant, ce qui me demeure obscur. [...] [17 mars 1962, p. 183]

- *Roman*

L'idée du front en 14-18 à l'origine de «La grande muraille». Le front séparait le pays où l'on était – celui du mal – de celui qui suscitait l'espérance. Le pays était occupé par le mal et c'était cependant le même pays que celui de l'espoir. [p. 185]

- [...] L., en revenant, me dit que Jean Amrouche lui a longuement parlé de mon livre et qu'il est sûr que c'est dans le cadre de la mort de la mère que je dois l'insérer. Je dois reconnaître qu'il y a en moi une profonde résistance à cette décision, mais j'ai presque toujours résisté à ce qui était la solution salvatrice. Peut-être ai-je peur d'être à nouveau confronté à la mort de maman? Dans l'état où je me trouvais cet hiver il est vrai que c'était impossible, je n'aurais pas supporté cette remise en présence. Il me faut un nouveau printemps pour oser revenir à ces terribles journées. [...] J'ai écrit une partie de mes premiers poèmes sous le titre *Chants pour entrer dans la ville*. Peut-être est-ce le sens de tout ce qui se passe actuellement? Peut-être est-ce ainsi que je pourrai affronter ce livre de mort et de naissance? [26 mars 1962, p. 187]

- [...] Journée de douleur, impossible de lutter contre la séparation et la mort. Impossible pendant un long moment où j'ai envie de crier, de hurler, d'en supporter l'idée. La beauté du monde rend tout plus intolérable. [7 avril 1962, p. 190]

- Finalement après avoir hier longuement relu avec L. des fragments de «L'étouffement», nous voyons que l'idée de Jean de tout inclure dans la mort de la mère est bonne. Il faut commencer par là, si pénible que ce soit, mais c'est au poème que je me suis adonné aujourd'hui. [...] [9 avril 1962, p. 191]

- Étrange journées de neige mêlées de soleil. Qu'ai-je fait? J'ai écrit ces deux poèmes, travaillé à Montesano: courrier, bulletins, etc., puis je suis allé skier. Quelque chose me surprend dans mon comportement depuis un certain temps, je recule devant la reprise de mon roman. J'ai peur de me lancer dans cette longue contemplation de la mort, peur de tous ces jours où je vais devoir travailler en pleurant ainsi que j'ai dû le faire en août, en écrivant le brouillon de «L'étouffement». [14 avril 1962, p. 193]

• Hier vers 13 h 30, j'étais sur la terrasse en train de lire tout haut le *Livre des morts* de Jaccotet. Arianne m'appelle au téléphone, j'y vais tout joyeux de l'entendre, c'était pour entendre la mort de Jean. Il y a dans cette mort quelque chose que je ne puis encore accepter, c'est le destin avec une dureté, un abrupt tel que ma pensée vacille. C'est vraiment l'inexorable. Me voilà à ma petite place, au pied du mur, face à ce livre devant lequel je cale et pour lequel il m'a tant encouragé. Il faut que je l'achève en pensant à lui. [17 avril 1962, p. 195]

• J'ai eu tort de ne pas noter au moment même mes derniers entretiens avec Blanche qui ont porté sur le roman. À propos de l'incident du petit coussin tombé du lit, elle me dit: «C'est l'enfant qui tombe de la mère. C'est l'événement initial ressenti comme scandaleux, on vous a laissé tomber». [...] Commencé aujourd'hui à récrire mon roman. Suivant l'état d'esprit un peu superstitieux qui m'anime à certains moments importants je remarque que j'ai repris ce travail, décidé à suivre le conseil de Jean et à tout fondre dans le récit de la mort de la mère, le 10 mai soit vingt-deux ans après ce 10 mai 1940 qui a ouvert la période la plus importante peut-être de ma vie, celle qui m'a mené à la crise et à la psychanalyse d'où est sorti mon livre. [...] [10 mai 1962, p. 195]

• je constate que finalement j'ai écrit plus de six pages et sur le thème difficile de l'incendie de Sainpierre. Sans doute sont-elles encore informe mais le thème essentiel, le rapport entre l'attaque de maman et celle de l'incendie, se dégage. [...] [11 mai 1962, p. 197]

• [...] Le symbole du chapeau. Je n'enterre pas maman, elle est vivante en moi. Je porte le chapeau qui me fait ressembler à l'homme des anciennes années (*dixit* L.). C'est lui que j'enterre. [...] [2 juin 1962, p. 203]

• [...] Intérieurement sans doute suis-je moins heureux que les années précédentes car je suis retourné vers la déchirure, vers l'acceptation de la vie béante et irréconciliée mais dynamisée par cette blessure. [1^{er} janvier 1963, p. 265]

• [...] Depuis deux jours je relis le roman et mes divers cahiers. Impression mélangée. Il y a du bon, il y a du ton et puis parfois des chutes soudaines de tension. Il y a dans certains brouillons des choses excellentes à reprendre. Le plus difficile me paraît de rassembler le récit de la mort et tous les thèmes de l'analyse. Ce qui paraît le plus important c'est que peu à peu je reprends pied dans l'univers du livre. Je vis à nouveau avec lui alors que j'en étais tellement sorti. [...] [14 février 1963, pp. 269-270]

• Journée de désespoir absurde, de sentiment submergeant de l'inutilité de tous mes efforts pour me libérer et être un écrivain. J'écris à Jean Denoël pour lui envoyer des parties oubliées de mon manuscrit et je relis *L'Escalier bleu*. Les larmes me viennent aux yeux. C'est bon, c'est vraiment bon et simple. Malgré tout j'ai pu faire cela. Décidément je suis encore loin de la paix et de l'équilibre. Mais merde pour l'équilibre et la paix si je puis encore écrire comme cela.

[17 juin 1963, p. 292]

• [...] Somme toute je suis heureux, après ce mois terrible de rentrée le changement est considérable. Ce curieux sentiment que j'ai eu en rêve qu'il me suffirait de me mettre à raconter très simplement une histoire pour faire une œuvre belle. [...] [5 octobre 1963, p. 294]

• Repris hier et aujourd'hui le roman. Longue hésitation pour le début entre le «je» et l'entrée directe sur le personnage de la mère. J'ai tenté les deux débuts et mes doutes sont tombés. Il faut commencer directement. Le «je» est trop explicatif. Il trouvera peut-être place plus loin mais pas dans le début. Très soulagé de cette sortie d'indécision. Il reste beaucoup à faire mais en réalité la plus grande partie est faite. Il n'y a rien de mythique à imaginer que je puisse finir. L., qui relit mes textes, pense que certaines parties qui ne trouvent pas leur place dans le récit peuvent figurer sans doute comme nouvelles dans une suite. Dans l'après-midi un doux moment de repos et de détente au soleil. Heureux d'avoir vraiment repris le travail. [28 octobre 1963, p. 304]

• [...] maintenant il faut foncer dans le roman. Je sens que j'ai pris un élan qu'il suffit de maintenir. [31 octobre 1963, p. 305]

• *Roman*

Les temps divers dans le roman:

Il faudrait raconter un jour sa composition, l'intervention de Jean. Son conseil, la résistance. Peut-être le texte sur la résistance venant ensuite. Puis ce goûter à Paris où nous le savions tous condamnés et avant lequel il m'a reparlé de la nécessité de tout fondre dans un seul récit. À la première lecture sa réflexion: «Votre livre est là». [p. 307]

• *Roman*

«La Sibylle» est devenue «La grande muraille» mais maman à sa mort est devenue aussi une Sibylle. [p. 308]

• Toujours appréhension à commencer «La maison chaude». Cependant l'identification de la mère et de la maison dont je viens seulement de m'apercevoir devrait me faciliter la tâche. [...] [13 novembre 1963, pp. 309-310]

• Je piétine dans «La maison chaude», je vois bien le thème que je n'avais pas compris jusqu'ici: la maison est la mère, mais la difficulté d'expression m'arrête. [...] [17 novembre 1963, p. 311]

• *Roman*

[...] Un des liens profonds entre Olivier et l'enfant, c'était l'odeur violette. Olivier la connaissait, lui aussi, c'était la chose produite par l'imagination à la place de la mère. [p. 312]

• Bien travaillé hier et ce matin j'ai terminé «La maison chaude». Je ne suis pas sûr que des modifications ne seront pas nécessaires mais le sens général est trouvé. L'assimilation de la mère à la maison que je n'avais pas comprise jusqu'à cette version-ci donne un sens

à ce chapitre qui sans cela ne semblait fait que de réminiscences. [...] [28 novembre 1963, p. 319]

- Reçu une lettre de Blanche: «Le monde tremble un peu – comme c’est le premier dimanche de l’Avent – cela n’a rien d’étonnant. N’ayez pas peur». Un peu étonné mais touché par ce «n’ayez pas peur». [...] Ce «n’ayez pas peur» c’est le mot que maman n’a jamais pu me dire car elle avait toujours peur avant moi. J’ai ressenti le mouvement de protection de celle qui est plus avancée que moi dans la voie de la mort et en même temps plus vivante. [4 décembre 1963, p. 321]

- [...] «La bombe»: il faut chercher tout ce qui est anéanti dans la mer. Comment faire si on a blessé la mère par son premier acte, si on a vécu couvert de son sang, si on a peut-être risqué de la tuer. [...] En tout cas «La bombe» me paraît venir très naturellement avant la mort de maman. [3 décembre 1964, pp. 368-369]

- Période de fécondité presque incompréhensible. J’écris trois poèmes ce matin dont deux sont assez longs: «La Ruelle» et «Litanies». Brève descente à Florence et je reprends «La scène originelle», je fais cinq pages, puis entamant un brouillon, je trouve enfin le sens de ce long chapitre et le moyen de le faire revenir à maman. Je pleure, je pleure en écrivant cela comme du temps de Bénodet. Des larmes qui sont, comme quand j’ai écrit «La Dogana», celles de la douleur mais plus encore celle de la reconnaissance. Qu’ai-je fait en vérité pour mériter un tel don? [...] [12 décembre 1964, p. 369]

- [...] Dans mon Journal 1949-1950 un très intéressant passage sur l’amour coupable pour ma mère qui, jusqu’à L., m’a fait objet et non sujet d’amour. Tendance à constituer ses situations triangulaires, rétablissant en somme la situation père-mère-enfant amoureux de la mère. [4 février 1965, p. 379]

- [...] L. me conseille fortement aujourd’hui de prendre pour titre *La Grande Muraille*, ce qui rendrait compte à la fois de l’effort de l’analyse et de la mort de maman. S’y retrouverait aussi la dimension mythique qui se trouve à l’arrière-plan. [...] [4 avril 1965, p. 391]

- Achevé la relecture et les corrections du manuscrit. Terrible dépression ce soir. Peut-être parce que je me suis appuyé sur ce livre et que, comme après *G.K.*, je tombe dans le vide. J’ai nourri trop d’espoir sur ce livre. Au moment de l’apporter à l’éditeur et d’affronter l’indifférence des lecteurs je sens un mouvement de reflux et d’appréhension m’envahir. Donner à lire un livre où je me suis tant livré aux regards de tous est bien difficile. Enfin quoi, il est fini. Ce livre que j’ai porté comme un désir et comme un remords est terminé. Place libre à d’autres travaux. [22 mai 1965, pp. 398-399]

[*Extraits de la correspondance inédite entre Henry Bauchau et André Molitor*]¹

Bruxelles 15
102 rue P.E. Denoye
20 juin 66

Mon cher Henry,

J'ai attendu d'avoir fini la lecture de *La Déchirure* pour te remercier de me l'avoir envoyée. J'en ai lu ce soir les dernières pages et je suis heureux de te dire combien c'est à mes yeux un beau livre. Pour moi qui a très peu d'imagination poétique, c'est toujours un événement joyeux de voir combien tu te renouvelles dans tes livres et tes poèmes, bien que la substance fondamentale reste la même. – La donnée même du livre: l'idée d'avoir entrelacé l'évocation de l'image maternelle avec le long voyage à la recherche de toi-même est une intuition riche et remarquable. Mais la mise en œuvre n'est pas inférieure à cette donnée de base. On sent que tu t'y es mis entièrement, et cependant cela dépasse largement la catégorie de l'autobiographie parce que cela rejoint ce que Goethe appelait les Mères au pluriel, et qui nous concerne tous.

Enfin la forme est égale au contenu. Il n'y a pas d'hésitation ni de gaucherie, la langue est sûre d'elle-même, ce qui n'est pas peu dire pour des thèmes aussi difficiles à traiter.

J'espère que cela aura beaucoup de succès. On fait un sort à tant de banalités qui ne résistent pas une saison. Ceci, qui a été longuement porté, loguement mûru et fermement composé, devrait être mis en vedette bien au-dessus de tant d'autres livres dont on parle trop. Je souhaite que quelques critiques importants aient assez d'intelligence et de flair pour s'en rendre compte. J'avoue un grand sentiment de fierté à voir qu'un très ancien ami a fait une si belle œuvre. Et je suis heureux que, comme tu me le disais la dernière fois qu'on s'est vus, tu aies à présent assez de loisir pour y travailler comme il faut. [...]

Gstaad 16 octobre 66
Chalet Bergröslì

Mon cher André

J'ai laissé ta lettre de fin Juin sans réponse, elle m'a cependant beaucoup touché tant par la lecture attentive et amicale qu'elle révélait que par son appréciation de l'œuvre.

Le livre que l'éditeur a fait sortir à un mauvais moment a suscité quelques bons articles surtout en Suisse et en Belgique, mais en France on n'en a parlé que dans quelques journaux. Il faut longtemps, je le crains, lorsqu'on n'est pas «dans le mouvement» ou «dans le vent» comme on dit aujourd'hui, pour attirer l'attention et je n'ai plus le goût, ni le temps pour être sur cette vague-là.

¹ Si tratta di estratti dalla corrispondenza di Bauchau, a cura di C. MAYAUX, «Revue Internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute», *Le temps du créateur*, 5 (2013), pp. 17-26, qui pp. 19-21. Riportiamo un passo di una lettera di André Molitor. Passo significativo per la ricostruzione della ricezione della *Déchirure*. Siamo inoltre di fronte a una risposta autografa di Bauchau che, in questo contesto, diventa particolarmente importante.

Un peu plus de succès m'aurait arrangé car ce livre a toujours été conçu par moi comme le premier d'une série et cela me pose certains problèmes de temps et d'études.

Après avoir abordé l'image de la mère, je voudrais dire celle du père. À la fin du chapitre "la lignée" il est dit en 3 lignes qu'il aurait voulu être officier, que son père ne le lui permet pas et qu'il est incapable de se révolter contre lui. Que c'est dans cet échec que la mère et ses enfants ont vécu.

[...] Tout l'univers de la *Déchirure*, je veux dire la mythologie familiale, s'est ordonnée en sudistes, et nordistes. La maison chaude est sudiste, patriarcale et s'accommode de l'esclavage. La maison froide nordiste, industrielle, rationnelle, moralisante. Elle représente le progrès mais avec la tentation de nier les valeurs de l'enfance.

Il s'agit de vivre une guerre nécessaire, qui ne débouche pourtant pas sur l'écrasement du vaincu et la négation de ses valeurs. Comment, je ne sais, cela devra se trouver en marchant.

Il s'agit pourtant que cette aventure que le lecteur doit savoir imaginaire, comme il sait que Mérence n'existe pas, soit traitée de façon réaliste. Là s'élève une grande difficulté. Tous les récits de la guerre de Sécession révèlent que les conditions de nature: climat, densité de population, forêts, cours d'eau y ont joué un rôle très important. Je ne sens pas cette nature, je pressens cependant qu'elle est à une autre dimension. Il faut que j'intègre ces forêts, ces fleuves si larges, cette dimension toute autre de tout.

[...]

Je sais que la démarche à la fois onirique et analytique qui est la mienne peut étonner, elle est un garant de sincérité pourtant. Elle ne peut donner ses fruits que si à cette plongée dans les profondeurs et les phantasmes, correspond un très strict réalisme pour tout ce qui concerne le quotidien de la vie et son cadre. [...]

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI HENRY BAUCHAU

[I testi, elencati per ordine cronologico e a partire dal 1958, data in cui è pubblicata la prima raccolta poetica di Bauchau, portano sempre il riferimento alla prima edizione e non a quelle successive. Per una bibliografia completa anteriore al 1958 rimandiamo a: M. WATTHEE-DELMOTTE (dir.), *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, Louvain-la-Neuve, Bruylant – Academia s.a., 2002, pp. 135-139. Rimandiamo anche al sito dell'Université Catholique de Louvain-la-Neuve (UCL): *Fonds Henry Bauchau (Œuvre)*, creato e curato da Myriam Watthee-Delmotte. Si tratta di un sito scientificamente rigoroso e aggiornato. Cfr. poi G. DUCHENNE – V. DUJARDIN – M. WATTHEE-DELMOTTE, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, Bruxelles, Le Cri édition, 2008, pp. 183-196, in particolare pp. 186-188]

Poesia

Géologie, Paris, Gallimard, 1958.

L'Escalier bleu, Paris, Gallimard, 1964.

La Pierre sans chagrin. Poèmes du Thoronet, Lausanne, Éditions de L'Aire, 1966.

La Dogana. Poèmes vénitiens, Albeuve, Paul Castella, 1967.

Célébration, Lausanne, Éditions de L'Aire, 1972.

La Chine intérieure, Paris, Seghers, 1974.

La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud, Lausanne, Éditions de L'Aire, 1981.

Poésie (1950-1986), Le Méjan (Arles), Actes Sud, 1986.

Heureux les déliants. Poèmes (1950-1995), Bruxelles, Labor («Espace Nord»), 1995.

Exercice du matin, Le Méjan (Arles), Actes Sud («Le souffle de l'esprit»), 1999.

Petite suite au 11 septembre, Bruxelles, Grand Miroir, 2003.

Nous ne sommes pas séparés, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2006.

Poésie complète, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2009.

La lumière Antigone, Le Méjan (Arles), Actes Sud («Le souffle de l'esprit»), 2009.

Tentatives de louange, Le Méjan (Arles), Actes Sud («Le souffle de l'esprit»), 2011.

Teatro

Gengis Khan, Lausanne, Mermod, 1960.

La Machination, Lausanne, Éditions de L'Aire, 1969.

Prométhée enchaîné d'Eschyle, adaptation de Henry Bauchau, Bruxelles, Cahiers du Rideau, 1998.

Théâtre complet (La Reine en Amont, Gengis Khan, Prométhée enchaîné), Le Méjan (Arles), Actes Sud («Papiers»), 2011.

Romanzi

La Déchirure, Paris, Gallimard, 1966.

Le Régiment Noir, Paris, Gallimard, 1972.

Céipe sur la route, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 1990.

Antigone, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 1997.

L'enfant bleu, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2004.

Le boulevard périphérique, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2008.

Déluge, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2010.

Novelle e racconti

Temps du rêve, Bruxelles, Au Paradis perdu, 1936 (sotto lo pseudonimo di Jean Re-moire).

Le chant du bélier, «La Nouvelle Revue Française», 120 (décembre 1962), pp. 988-993.

La lignée, «La Nouvelle Revue Française», 161 (mai 1966), pp. 799-807.

L'enfant de Salamine, «La Revue générale», 3 (mars 1991), pp. 81-92.

Diotime et les lions, Arles, Actes Sud, 1991.

L'Arbre fou, «La Revue générale», 2 (février 1993), pp. 91-96.

Le Cri d'Antigone, «La Revue générale», 8-9 (septembre 1993), pp. 23-28.

Le Temple rouge, «La Revue générale», 11 (novembre 1994), pp. 7-16.

L'Ami, «Le Carnet et les Instants», 86 (janvier-mars 1995), pp. 2-3.

Polynice, «La Revue générale», 8-9 (août-septembre 1996), pp. 67-84.

Poupée, «Télérama», 2536 (19 août 1988), pp. 23-24.

En noir et blanc, Nolay, Les Éditions du Chemin de Fer, 2005.

Les vallées du bonheur profond, Arles (Le Méjan), Actes Sud («Babel»), 2009 (raccolta di cinque racconti, di cui tre pubblicati in precedenza, che trattano del mito tebano).

L'Enfant rieur. Récit, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2011.

Chemins sous la neige. L'Enfant rieur, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2013, vol. 2.

Diari

Jour après jour. Journal (1983-1989), Bruxelles, Les Éperonniers, 1992.

Journal d'Antigone (1989-1997), Le Méjan (Arles), Actes Sud, 1999.

Passage de la Bonne-Graine. Journal (1997-2001), Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2002.

La Grande Muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965), Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2005.

Le Présent d'incertitude. Journal (2002-2005), Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2007.
Les années difficiles. Journal (1972-1983), Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2009.
Dialogue avec les montagnes. Journal du Régiment Noir (1968-1971), Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2011.

Scritti di interesse autobiografico e teorico e scritti dell'autore, esplicativi delle sue opere

Jean Amrouche ou la Déchirure, «Études freudiennes», 7-8 (avril 1973), pp. 193-202.
Émergence de l'Amérique dans l'inconscient du romancier européen, «Liberté», 6 (1973), pp. 77-82.
La Pauvreté du père, «Études freudiennes», 11-12 (janvier 1976), pp. 37-41.
La Connivence des temps, «Études freudiennes», 24 (octobre 1984), pp. 9-19.
L'Écriture à l'oreille enfantine, «Études freudiennes», 26 (novembre 1985), pp. 173-178.
Le Baïkal, «Études freudiennes», 27 (mars 1986), pp. 159-161.
Rencontres avec Freud, «Études freudiennes», 28 (septembre 1986), pp. 105-112.
L'Écriture et la Circonstance, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain UCL («Chaire de Poétique 2»), 1988.
L'Écriture à l'écoute, essais réunis et présentés par I. Gabolde, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2000.

Saggi

Essai sur la vie de Mao Zedong, Paris, Flammarion, 1982.

Libretto d'opera

Ceïpe sur la route, musica par P. Bartholomée, Édition du Théâtre de la Monnaie, Bruxelles, 2003.

STUDI CRITICI

[Riportiamo qui esclusivamente gli studi sulla *Déchirure*. Rimandiamo, per una bibliografia generale, completa e aggiornata, al sito citato dell'Université Catholique de Louvain-la-Neuve (UCL): *Fonds Henry Bauchau (Bibliographie critique)*. Cfr. inoltre, in ordine cronologico, le ricche bibliografie dei seguenti volumi: M. WATTEE-DELMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 163-204; R. LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Paris, Champion, 2007, pp. 375-414; E. SURMONTE, *Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau. Les enjeux d'une création*, avec une préface de M. Quaghebeur, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature («Documents pour l'Histoire des Francophonies / Europe», n° 24), 2011, pp. 337-417; M. MASTROIANNI, *Henry Bauchau dans la critique italienne. État présent des études*, «Studi Francesi», 170 (maggio-agosto 2013), pp. 396-415]

- E. AKONGA EDUMBE, *De la déchirure à la réhabilitation: l'itinéraire littéraire d'Henry Bauchau*, Bruxelles, Peter Lang («Documents pour l'histoire des Francophonies/Afriques», n° 23), 2011.

- O. AMMOUR-MAYEUR, *Du Grand Temps à l'a-chronie narrative. Enjeux d'une 'connivence des temps' dans «La Déchirure»*, «Revue Internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute», *Le temps du créateur*, 5 (2013), pp. 99-114.
- G. ANEX, *Les eaux du temps*, «Journal de Genève», (20 août 1966).
- H. BEER, *Le père et la mère recréés*, «Les Cahiers du groupe», 8 (1974), pp. 40-48.
- P. BERTHIER, *La Déchirure*, «La Cité», (1966).
- M.-C. BOONS, *La Déchirure, un roman d'Henry Bauchau*, «L'Inconscient. Revue de psychanalyse», 2 (avril 1967), pp. 175-180.
- O.Z. DAGOU, *L'œuvre de Bauchau à la croisée des continents: Europe, Afrique, Amérique*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2012 [per il discorso sulla *Déchirure*, cfr. pp. 100-105; pp. 105-111 e pp. 111-116].
- A. DALMAS, *L'Humeur des lettres*, «Tribune des Nations», (juin 1966).
- M. DEMANGEAT, *Le traumatisme chez Freud et selon Freud: La Déchirure d'Henry Bauchau*, in P. KUON (dir.), *Trauma et texte*, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien, Peter Lang, 2008, pp. 15-30 [la sezione che interessa *La Déchirure* è alle pp. 24-30. Dell'intero volume è pubblicata una versione pdf on-line, direttamente consultabile attraverso il motore di ricerca www.google.it].
- M. DENIS, *À propos de La Déchirure*, «La Revue nouvelle», 9 (XLVI, 15 septembre 1967), pp. 236-243.
- CH. ELEFANTE, *Tradurre La Déchirure di Henry Bauchau. Metodo e prassi*, Torino, L'Harmattan Italia («Indagini e Prospettive»), 2000 [per il discorso sulla *Déchirure*, cfr. pp. 33-52].
- ID., *La voix du traducteur et l'écho de la traduction*, «Revue Internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute», *Henry Bauchau en traduction*, 4 (2011-2012), pp. 56-67 [si tratta di un lavoro in cui vengono esaminati alcuni passaggi che testimoniano di certi fenomeni d'intertestualità fra *La Déchirure* e *Le Boulevard périphérique*].
- J. FLORENCE, *Lecture. Psychanalyse, fiction et vérité*, in *La Déchirure*, Bruxelles, Éditions Labor («Espace Nord», n° 34), 1998, pp. 291-305.
- P. HALEN, *La Déchirure, roman de la décolonisation? Notes sur l'œuvre d'Henry Bauchau et son inscription dans l'Histoire*, in AA.VV., *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre*, «Atti del Centro Studi sulla letteratura belga di lingua francese (Terzo Seminario Internazionale, Noci, 8-10 novembre 1991)», a cura di A. Soncini Fratta, Bologna, CLUEB («Belœil», n° 13), 1993, pp. 177-200.
- PH. JACCOTTET, *La Déchirure d'Henry Bauchau*, «La Nouvelle Revue de Lausanne» (28 juillet 1966), articolo ristampato in «Écritures», 61 (printemps 2003), pp. 87-89.
- J.-L. JACQUES, *Préface*, in *La Déchirure*, Bruxelles, Éditions Labor («Espace Nord», n° 34), 1998, pp. 7-11 [la stessa prefazione è contenuta nell'edizione del 2009: Bruxelles, Luc Pire «Espace Nord», pp. 7-11].
- A. JEANS, *La Déchirure*, «Le soir», (1966).
- F. JOSEPH-LOWERY, *L'écriture désarmante d'Henry Bauchau. De La Déchirure au Régiment Noir*, «Nu(e)», 35 (mars 2007), pp. 261-274.

- R. LEFORT, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Paris, Champion, 2007 [alle pp. 39-44, si trovano riferimenti precisi alla *Déchirure*].
- M. MASTROIANNI, *Appunti su La Déchirure di Henry Bauchau: memoria dell'infanzia, figura materna e psicanalisi*, in AA.VV., *La rappresentazione della madre nella letteratura francese del Novecento*, numero monografico a cura di D. Cecchetti e M. Mastroianni, «Studi Francesi», 165 (settembre-dicembre 2011), pp. 579-588.
- G. MICHAUX, «*Et c'était la parole qui avait été blessée jadis*». *Lecture de La Déchirure de Henry Bauchau*, in AA.VV., *Études de littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse pour son 75^e anniversaire*, publiées par M. Otten avec la collaboration de R. Beyen et P. Yerles, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978, pp. 397-405.
- H. NYSSSEN, *La Déchirure*, «Marginales», (décembre 1966).
- M. QUAGHEBEUR, *Le Tournant de La Déchirure*, in AA.VV., *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*. «Actes publiés sous la direction de M. Quaghebeur» (Colloque de Cerisy-la-Salle, 21-31 juillet 2001), Bruxelles, Archives et Musées de la Littérature («Collection Archives du Futur»), 2003, pp. 86-137.
- J. RICAUMONT DE, *La Déchirure*, «Combat», (1966).
- G. ROHOU, *L'écrivain malade de son enfance*, «La Quinzaine littéraire», 9 (15 juillet 1966).
- R. SABATIER, *La Déchirure*, «Figaro Littéraire», (8 août 1966).
- J. SIGRID, *La Déchirure*, «La libre Belgique», (1972).
- M. WALLAERT, *La Déchirure de Henry Bauchau*, «Bulletin de l'Association Freudienne de Belgique», 9 (février 1988), pp. 14-17.
- M. WATTHEE-DELMOTTE, *La Recherche des origines («La Déchirure», «L'Escalier bleu»)*, in *Henry Bauchau: Œdipe sur la route*, Bruxelles, Labor («Un livre, une œuvre» n° 28), 1994, pp. 31-36.

SIGLE ADOTTATE

AD: Les années difficiles. Journal (1972-1983), Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2009.

DM: Dialogue avec les montagnes. Journal du Régiment Noir (1968-1971), Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2011.

GM: La Grande Muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965), Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2005.

D: La Déchirure, Paris, Gallimard, 1966.

JAD: Jean Amrouche ou la Déchirure, in H. BAUCHAU, *L'Écriture à l'écoute*, essais réunis et présentés par I. Gabolde, Le Méjan (Arles), 2000, pp. 51-77

EE: L'Écriture à l'écoute, essais réunis et présentés par I. Gabolde, Le Méjan (Arles), Actes Sud, 2000.

EC: L'Écriture et la Circonstance, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain UCL («Chaire de Poétique 2»), 1988.

Indice

Presentazione	pag.	5
Introduzione.....	”	7
Capitolo I		
<i>Percorsi investigativi. Elaborazione, tempo e narrazione</i>	”	19
Capitolo II		
<i>Ricostruzioni del passato. Confronti strutturali</i>	”	91
Capitolo III		
<i>Intersezioni diegetiche e commistioni di linguaggi</i>	”	115
Conclusioni	”	135
Appendice	”	145
Bibliografia	”	193

Pegaso

Collana di studi e testi francesi
diretta da Daniela DALLA VALLE e LIONELLO SOZZI

1. Gabriella BOSCO, *Tra mito e storia. L'«epopea» in Francia nel XVII secolo*, 1991, pp. 352, 3 tavv. f.t., € 18,08. 978-88-7694-068-5
2. *Ragioni dell'Anti-Illuminismo*, a cura di Lionello SOZZI, 1992, pp. X-446, € 23,24. 978-88-7694-100-2
3. Adriana MORO, «*Négritude*» e cultura francese. *Surrealismo chiave della «Négritude»?*, 1992, pp. 208, € 15,49. (esaurito) 978-88-7694-094-4
4. *L'«alchimie du verbe» d'Arthur Rimbaud*, a cura di Sergio SACCHI, 1992, pp. 172, 4 ill. f.t., € 15,49. 978-88-7694-123-1
5. Georges DE SCUDÉRY, *L'amant libéral. Tragi-comédie*, a cura di Maria Grazia ARENA, 1995, pp. 116, € 12,91. 978-88-7694-202-5
6. Laura RESCIA, *Il mito di Narciso nella letteratura francese dell'epoca barocca (1580-1630)*, 1998, pp. 192, € 15,49. 978-88-7694-326-9
7. Pierangela ADINOLFI, *Passione e virtù. L'idea di felicità nella prima stagione del Romanticismo francese*, 1999, pp. 416, € 25,82. 978-88-7694-400-1
8. *Metamorfosi dei Lumi. Esperienze dell'«Io» e creazione letteraria tra Sette e Ottocento*, a cura di Simone CARPENTARI MESSINA, 2000, pp. 340, € 23,24. 978-88-7694-478-8
9. Gabriella BOSCO, *A casa loro. Conversazioni sulla cultura francese contemporanea*, 2000, pp. X-164, 25 ill. in bianco e nero, € 15,49. 978-88-7694-476-1
10. Alexandre DUMAS, *Don Juan de Marana o La caduta di un angelo*, Introduzione e traduzione a cura di Laura RESCIA, 2001, pp. 292, € 23,24. 978-88-7694-510-5
11. Giacomo CASANOVA, *Le Polémoscope. Ou la calomnie démasquée par la présence d'esprit*, introduzione, edizione critica, traduzione e note a cura di Gius GARGIULO, 2003, pp. VIII-118, € 13,00. 978-88-7694-657-8

Finito di stampare nel settembre 2013
da DigitalPrint Service s.r.l. in Segrate (Mi)
per conto delle Edizioni dell'Orso

